

Universidad Federal de Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pos Graduación en Música

Patricia Mendoza Lluberas

Aserradero, Fundición y Fabricación, tres piezas para piano de Carmen Barradas
Un enfoque histórico analítico y performático

Porto Alegre
2023

Patricia Mendoza Lluberas

Aserradero, Fundición y Fabricación, tres piezas para piano de Carmen Barradas
Un enfoque histórico analítico y performático

Trabajo Conclusivo de Maestría
sujeto al Programa de
Pós-Graduación en Música
Área de Concentración: Prácticas
Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Cristina
Capparelli Gerling

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Mendoza Lluberias, Patricia

Aserradero, Fundición y Fabricación, tres piezas para piano de Carmen Barradas Un enfoque histórico analítico y performático / Patricia Mendoza Lluberias.

-- 2023.

132 f.

Orientadora: CRISTINA MARIA PAVAN CAPPARELLI GERLING.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Compositora uruguaya. 2. Música para piano de s.XX. 3. Notación no tradicional. I. CAPPARELLI GERLING, CRISTINA MARIA PAVAN, orient. II. Título.

Patricia Mendoza Lluberias

**Aserradero, Fundición y Fabricación, tres piezas para piano de
Carmen Barradas - un enfoque histórico analítico y performático**

Trabajo Conclusivo de Maestría
sujeto al Programa de
Pós-Graduación en Música
Área de Concentración: Prácticas
Interpretativas.

**Orientador: Prof. Dr. Cristina
Capparelli Gerling**

Porto Alegre - 2023

BANCA EXAMINADORA:

Nome e titulação do orientador
Instituição do orientador

Nome e titulação do membro da banca
Instituição do membro da banca

Nome e titulação do membro da banca
Instituição do membro da banca

AGRADECIMIENTOS

A mi esposo y a mis hijas por acompañarme y hacer todos mis proyectos personales como proyectos de familia. Por entender los tiempos y esperar sin reproches, por los consejos, la energía y el soporte constante; A mis padres y mi abuela Panchi por haberme incentivado, acompañado y guiado en el maravilloso camino de la música.

A mis hermanos, sobrinos y cuñados, por su cariño y compañía;

A mis queridos orientadores Cristina Capparelli Gerling y Ney Fialkow por tanta generosidad, paciencia y conocimientos. Por sus horas de dedicación a mi crecimiento como intérprete, investigadora, docente y como persona;

A todos los docentes del MINTER por compartir sus conocimientos, ideas, libros y pensamientos;

A mi hija Emi por hacerme la presentación en Canva con tanto entusiasmo y creatividad. A mi hija Ine por sus ideas muy innovadoras;

A mi madre por leer la tesis completa cientos de veces, y volver a leerla cada vez que agregué una coma. Por sus correcciones gramaticales y sus sugerencias de redacción;

A mi colega y amiga Adriana Santos Melgarejo por compartir y contagiar su pasión por estudiar a Carmen Barradas;

A mi querida maestra Carmen Navarro, por las horas de escucha e intercambio sobre Carmen Barradas;

A mi primera profesora de piano Victoria Chaibún, quien me enseñó con pasión y disciplina;

A mis amigos y colegas docentes de UDELAR, por su compañía, interés e intercambio de ideas;

A mis colegas de maestría, por el intercambio y ayuda;

A UDELAR y UFRGS, por la posibilidad de cursar esta maestría interinstitucional.

RESUMEN

El presente texto sobre *Aserradero*, *Fundición* y *Fabricación*, tres piezas compuestas por Carmen Barradas entre 1921 y 1922, parte del punto de vista de la interpretación pianística. Mediante estudio, investigación y análisis de su obra para piano, busco elementos que sustenten la proyección de mi concepción de la obra. Para los análisis musicales me basé en teorías de la fraseología musical, de la tonalidad y de conjuntos. Los elementos musicales: ritmo, organización de alturas, dinámica, agógica, articulación, estructura y forma constituyeron la base del análisis y el origen de la diversidad de invenciones en las tres composiciones. Para el estudio de los datos históricos y sociológicos del Uruguay de comienzos de siglo XX y de la mujer en particular, tomé como referencia textos de José Pedro Barrán. Para Barradas me apoyé en los estudios de Neffer Kröger y Adriana Santos. Los análisis fueron realizados a partir de mi experiencia como intérprete en recitales, lo que resultó en la valorización de la obra para piano de una compositora uruguaya.

Palabras clave: compositora uruguaya, música para piano de s. XX, notación no tradicional.

ABSTRACT

The present text on *Aserradero*, *Fundición y Fabricación*, three pieces composed by Carmen Barradas between 1921 and 1922, starts from the point of view of interpretation. Through study, research and analysis of her piano works, I seek elements that support the projection of my conception of the work. For the musical analysis I based my work on theories of musical phrasing, tonality and set theory. The musical elements: rhythm, pitch organization, dynamics, dynamics, aglogic, articulation, structure, and form constituted the basis of the analysis and the origin of the diversity of inventions in the three compositions. For the study of the historical and sociological data of Uruguay at the beginning of the 20th century and of women in particular, I used texts by José Pedro Barrán as a reference. For Barradas I relied on the studies of Neffer Kröger and Adriana Santos, among others. The analyses were based on my experience as a performer in recitals, which resulted in the valorization of the piano works of an Uruguayan woman composer.

Keywords: Uruguayan woman composer, 20th century piano music, non-traditional notation.

RESUMO

O presente texto sobre *Aserradero*, *Fundición y Fabricación*, três peças compostas por Carmen Barradas entre 1921 e 1922, parte do ponto de vista da execução pianística. Por meio do estudo, da pesquisa e da análise de suas obras para piano, busco elementos que sustentem a projeção de minhas concepções sobre a obra. Para a análise musical, baseei-me em teorias de fraseado musical, tonalidade e teorias de conjunto. Os elementos musicais: ritmo, organização da altura, dinâmica, agógica, articulação, estrutura e forma formaram a base da análise e a origem da diversidade de invenções nas três composições. Para o estudo dos dados históricos e sociológicos do Uruguai no início do século XX e das mulheres em particular, usei como referência os textos de José Pedro Barrán. Para Barradas, contei com os estudos de Neffer Kröger e Adriana Santos, entre outros. As análises foram baseadas em minha experiência como intérprete em recitais, o que resultou na valorização das obras para piano de uma compositora uruguaia.

Palavras-chave: Compositor uruguaio, música para piano do século XX, notação não tradicional.

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 - Aserradero organizado en secciones A-B-A'-B'-C-A''	48
Tabla 2 - Diferentes incisos de Fundición con su correspondiente número de compás	70
Tabla 3 - Sectores dentro de Fundición	71
Tabla 4 - Secciones en la pieza Fabricación, delimitadas teniendo en cuenta el cambio de movimiento	93
Tabla 5 - Conjuntos utilizados en Fabricación, diferenciados de acuerdo a cada sección y a cada pentagrama	105

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Flyer del Homenaje a Barradas realizado el 13 de mayo de 2023 en el Ateneo de Madrid, España	20
Figura 2 - Producción de Wassily Kandinsky de 1903. Kallmünz - Gabriele Münter Pintura I. München, Städt. Galerie Im Lenbachhaus	22
Figura 3 - Producción de Wassily Kandinsky de 1904. Sunday, (Old Russian). Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen	22
Figura 4 - Producción de Wassily Kandinsky de 1913. Entwurf 3 zu Komposition VII München, Städt. Galerie Im Lenbachhaus	23
Figura 5 - Producción de Wassily Kandinsky de 1914. Landscape - Saint Petersburg, Hermitage Museum	23
Figura 6 - Programa del recital en el Ateneo de Madrid	32
Figura 7: Indicación de pedal fijo y símbolo contiguo	35
Figura 8 - Primer hoja de La Niña de la mantilla Blanca	36
Figura 9 - La niña de la mantilla Blanca	37
Figura 10 - Aurora en la Enramada	38
Figura 11 - Portada de La Niña de la Mantilla Blanca	39
Figura 12 - Portada del manuscrito de Aurora en la Enramada	40
Figura 13 - Programa de concierto de 1945	41
Figura 14 - Primer hoja de la partitura de Fabricación	45
Figura 15 - Sección A, Compases de 1 a 4 - Aserradero	49
Figura 16 - Grupo de sonidos que se utiliza en la apertura de Aserradero. Los números debajo de cada nota refieren a la clase de altura	49
Figura 17 - Procedimiento para hallar el orden normal del conjunto. Los números representan la clase de intervalos	50
Figura 18 - Sección A, Aserradero, intervalos de 4ta	51
Figura 19 - Sección B. Compases 5 a 7 - Aserradero	51
Figura 20 - Grafía de lo que denomino “arpegio Barradas” en Aserradero	52
Figura 21 - Conjunto de sonidos utilizado en la segunda sección de Aserradero F, Gb, Ab, Bb, C, Db, D, Eb, E	50
Figura 22 - Grupos de sonidos en formación escalística y procedimiento para hallar el orden normal	53

Figura 23 - Set FN 9-6 en su orden normal, destacando los intervalos de clase de altura que lo conforman	54
Figura 24 - Sección A', compases 8 a 12 - Aserradero	55
Figura 25 - Sección A, de Aserradero, intervalos de 4ta y movimiento melódico de salto y grado conjunto	56
Figura 26 - Sección A' de Aserradero, intervalos de 6°, 5° y 3°, y movimiento melódico de grado conjunto	56
Figura 27 - Sección B' de Aserradero	57
Figura 28 - A) Sección B y 28 B) Sección B' ambas de Aserradero	58
Figura 29 - Hexacordio presente en la sección B' (números refieren a clases de alturas)	58
Figura 30 - Sección B' de Aserradero, reposo en intervalos de semitono y de tono	59
Figura 31 - Sección C de Aserradero	60
Figura 32 - Primer inciso de la primera frase de la Sección C de Aserradero	61
Figura 33 - Octacordio del primer inciso de la primer frase de la sección C de Aserradero FN 8-11	61
Figura 34 - A) octacordio del primer inciso de la primera frase de la sección C de Aserradero. B) nonacordio de la sección B de Aserradero	62
Figura 35 - A) Segunda frase de la sección C B) Conjunto FN 5-27, sobre el cual está construido el inciso	60
Figura 36 - A) Pentacordio FN: 5-27. B) Acorde de 9na mayor, comenzando desde la segunda nota del pentacordio	
Figura 37 - A) Tercera frase (repetición del inciso) de la sección C de Aserradero. B) Heptacordio presente en la tercera frase de la sección C, FN: 7-30	64
Figura 38 - Clase de intervalos presentes en el set FN 7-30, de la tercer frase de la sección C de Aserradero	64
Figura 39 - A) Cuarta frase (repetición del inciso) de la sección C de Aserradero. B) Hexacordio utilizado en la cuarta frase de la sección C, FN: 6-32	65
Figura 40 - Hexacordio sobre el cual está construida la última frase de la sección C de Aserradero	65
Figura 41 - Las cuatro agrupaciones de las cuatro frases de la sección C de <i>Aserradero</i> y sus coincidencias encerradas con colores iguales	66
Figura 42 - Sección A', compases 39 a 43 de Aserradero	67
Figura 43 - Sección A apertura de Aserradero, compás 1 y 2	67

Figura 44 - Sección A' de cierre de Aserradero, compás 39 a 41	68
Figura 45 - Figuración rítmica mantenida en Fundición	69
Figura 46 - A) y B) partitura de Fundición con cada inciso delimitado	71
Figura 47 - Primera sección de <i>Fundición</i> , c 1 a 4	73
Figura 48 - Primera sección de Aserradero, c 1 a 4	73
Figura 49 - A). Primer inciso de <i>Fundición</i> . B) Hexacordio FN 6z25 [0,1,3,5,6,8] en versión escalística	74
Figura 50 - Compás 1 y 2 de <i>Fundición</i> . Armonía de 5tas y 6tas	75
Figura 51 - A) Segunda región de Fundición con el set [5,6,8,10,11,1]. B) Hexacordio [5,6,8,10,11,1]	75
Figura 52 - Series en su orden normal, cuya relación interválica es equivalente	76
Figura 53 - Segundo inciso de Fundición y su repetición, basado mayoritariamente en armonía de 4tas, con alternancia de 3eras y 5tas	77
Figura 54 - Incisos 3 y 3'	77
Figura 55 - Inciso 4	78
Figura 56 - Incisos 5 y 6 de <i>Fundición</i> , compases 13 a 18, con las alturas del heptacordio encerradas en color violeta	79
Figura 57 - A) - Compás 13 al fin, construido sobre el set FN 3-9 [6,8,1]	80
Figura 57 - B) - Set FN 3-9 [6,8,1]. 4tas que se forman con las tres alturas	81
Figura 58 - Sector A' con separación de incisos	82
Figura 59 - A) - Inciso 1 en el compás 1 armonía de 6ta y compás 2 armonía de 5ta	83
Figura 59 - B) - Inciso 1 en el compás 19 y 20 con armonía de 4ta en voces	83
Figura 60 - Inciso 7 de Fundición	84
Figura 61 - Hexacordio sobre el cual está diseñado el inciso 7	84
Figura 62 - Pasaje con línea melódica ascendente hasta Reb	84
Figura 63 - Inciso 6' diseñado con 5 alturas de la colección de alturas de la escala de Reb	85
Figura 64 - Pentacordio FN 5-27	85
Figura 65 - Primera página de la partitura de Fabricación	87
Figura 66 - Compases 7 a 10 de Fabricación. Sistemas sin claves, sin armadura y figuras sin plica	89
Figura 67 - Última hoja de la partitura editada de Fabricación	90
Figura 68 - Sección A en Fabricación	94

Figura 69 - Compás 5 al 10 de Fabricación	95
Figura 70 - Gráfico que representa el comportamiento de las tres células con las cuales está compuesta la primera sección de Fabricación	96
Figura 71 - Sección 2 - Andantino Fabricación, compases 11 a 16. Célula B con 7 y 5 repeticiones del arpegio	97
Figura 72 - A) Célula A 2' de la sección 3; B) Célula A 2 de la sección 1;C) Célula A''de la sección 3	99
Figura 73 - Tercera sección, allegro. Compases 18 a 22 con detalle de células	99
Figura 74 - Segundo Andantino de Fabricación con indicación de las células utilizadas	100/101
Figura 75 - Segundo Andantino de Fabricación. Compás 28 a 3	102
Figura 76 - Tercer Allegro de Fabricación	103
Figura 77 - Compás 1 de Fabricación, con arpegios que muestran la colección de alturas con las que va a trabajar en la pieza	104
Figura 78 - Alturas y grupo en Fabricación, clasificación en A, B, y C	105
Figura 79 - Primer hoja de Fabricación	106
Figura 80 - Compás 12 a 16 de Fabricación	107
Figura 81 - Aserradero, sección del comienzo, compás 1 a 4	109
Figura 82 - Comienzo de Fundición, compás 1 a 5	110
Figura 83 - Segunda sección de Aserradero	111
Figura 84 - Comienzo de Fabricación - Compás 1 a 3	111

LISTA DE ABREVIATURAS

C - compás

T - tono

ST - semitono

PCI - pitch-class interval (intervalo de clase de altura)

N.O. - normal order (orden normal)

P.F. - prime form (forma prima)

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	18
1.1 MI PRIMER CONTACTO CON LA OBRA DE CARMEN	18
1.2 A CIEN AÑOS DEL ESTRENO DE FABRICACIÓN	19
2 CONTEXTO HISTÓRICO	21
2.1 EUROPA A FINES DE 1800	21
2.2 EL PIANO	24
2.3 URUGUAY ENTRE 1800 y 1900	26
2.4 LA MUJER EN EL URUGUAY DE FINES DE 1800	27
3 CARMEN BARRADAS	31
3.1 INFANCIA	31
3.2 VIAJE HACIA EUROPA	32
3.3 REGRESO A URUGUAY	33
3.4 PRESENTACIÓN AL CONCURSO	34
3.5 ÚLTIMOS AÑOS	40
4 ASERRADERO, FUNDICIÓN, FABRICACIÓN	43
4.1 COMENTARIOS PRELIMINARES	43
4.2 IDENTIFICANDO QUE ANALIZAR	45
4.3 PROCEDIMIENTOS UTILIZADOS	47
5 ANÁLISIS DE ASERRADERO	48
5.1 ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DE ALTURAS DE CADA SECCIÓN DE ASERRADERO	48
5.1.2 Sección B	51
5.1.3 Sección A'	54
5.1.4. Sección B'	56
5.1.5 Sección C	59
5.1.6 Sección A''	67
6 ANÁLISIS DE FUNDICIÓN	69
6.1 ESTRUCTURA	70
6.2 DISEÑO	72
6.3 ORGANIZACIÓN DE ALTURAS	74
6.3.1 Inciso 1 - Grupo FN 6-z25 [0,1,3,5,6,8]	74

6.3.2 Inciso 2 - Grupo FN 6-z25 [5,6,8,10,11,1]	75
6.3.3 Grupos Superpuestos - Incisos 3 Y 3'	59
6.3.4 Grupos Superpuestos, selección de Alturas - Inciso 4- Comienzo de Sector B	78
6.3.5 Grupo FN 7-35 [1,3,5,6,8,10,0] - Inciso 5 y 6	79
6.3.6 Compás 19 a 29 - Reexposición de Incisos	81
7 ANÁLISIS DE FABRICACIÓN	87
7.1 INNOVACIONES EN LA ESCRITURA	88
7.1.1 Indicador de compás	88
7.1.2 Figuras	88
7.1.3 Nuevos "Signos de expresión"	89
7.1.4 Pedal Fijo	92
7.2 ESTRUCTURA DE LA PIEZA	92
7.2.1 Diseño de célula rítmico-melódica	93
7.3 ANÁLISIS POR SECCIONES	94
7.3.1 Sección A – Allegro	94
7.3.2 Sección B – Andantino	97
7.3.3 Sección A' – Allegro	98
7.3.4 Sección B' – Andantino	100
7.3.5 Sección A'' – Allegro	102
7.4 ORGANIZACIÓN DE ALTURAS	103
8 RELACIÓN ENTRE LAS PIEZAS	109
8.1 SIMILITUDES DE CARÁCTER ESPECÍFICO	109
8.1.1 Factor rítmico entre sección de apertura de Aserradero y Fundición	109
8.1.2 Diseños rítmico-melódicos en la segunda sección de Aserradero y en Fabricación	110
8.1.3 Agrupaciones de alturas utilizadas	111
8.2 SIMILITUDES DE CARÁCTER GENÉRICO	112
8.2.1 Nombres	112
8.2.2 Estructura	112
8.3 RESPECTO A LAS PIEZAS COMO TRÍPTICO	112
9 CONSIDERACIONES FINALES	114
REFERENCIAS	116

ANEXO A	119
ANEXO B	123
ANEXO C	126

1 INTRODUCCIÓN

1.1 MI PRIMER CONTACTO CON LA OBRA DE CARMEN

Mi primera aproximación con la obra de Carmen Barradas fue en el año 2015, gracias a la invitación de la musicóloga Adriana Santos Melgarejo, quien me contactó para trabajar en un proyecto de investigación y grabación de la música para piano de la compositora. Al comienzo, el mayor desafío que se me presentó fue el acercamiento sonoro a las piezas, puesto que el material grabado era muy escaso, esto es, de sus más de 100 piezas para piano, solo había registro auditivo de una minoría. Del resto no había grabación, e incluso una gran cantidad de piezas, no habían sido estrenadas aún. A esto se suma, la dificultad para realizar la lectura de las obras ya que, salvo contadas excepciones, las partituras son manuscritos originales y necesitan un estudio minucioso para su comprensión e interpretación. Desde ese momento comencé a conocer y estudiar la obra de Carmen y en 2019 obtuvimos el primer apoyo otorgado por el MEC para realizar el CD y una publicación de Carmen Barradas.

La primera pieza que comencé a estudiar fue “Fabricación”, que es una de las pocas obras de las que sí había registro sonoro, e inmediatamente me sentí atraída por la música. Una pieza que, compuesta hace 100 años sigue impresionando a quienes la escuchan; por su entramado armónico, su particular recorrido en el teclado, su peculiar uso del pedal, su innovador tratamiento de la melodía y el discurso, y sobre todo su complejo resultado sonoro.

Investigando puntualmente sobre Fabricación, noté que la pieza era habitualmente presentada como parte de un tríptico, conjuntamente con otras dos: Aserradero y Fundición. Sin embargo, indagando en los manuscritos de la compositora, en sus programas de concierto y en los de la musicóloga Neffer Kröger, amiga personal de Carmen y su principal investigadora e intérprete¹, no encuentro

¹ “Carmen Barradas Una auténtica vanguardista”, es el título del libro que escribió Neffer Kröger, y es la principal fuente de consulta sobre la vida y obra de Carmen Barradas. Kröger conoció a Carmen Barradas cuando trabajó como pianista en el coro del Instituto Normal, el cual Carmen dirigía. Ahí comenzó una amistad basada a mi entender en la admiración mutua que tenían entre sí compositora e intérprete. Eso lo vemos reflejado en la confianza y admiración de Carmen al compartir sus obras a Neffer, y a la inversa, la admiración de Kröger quien estudió las obras, las divulgó y asumió la responsabilidad de conservar y dar a conocer el legado Barradas.

alusión directa a que las piezas hayan sido compuestas como parte de un tríptico. No obstante, este hecho se fue gestando en la práctica de la performance, quizás sustentado en la similitud de las piezas en varios aspectos. El primero y más notorio es la semejanza en la nomenclatura de las piezas: los tres nombres Fabricación, Aserradero y Fundición tienen relación con la corriente del maquinismo², con la que se ha vinculado a Carmen. Otra similitud tiene que ver con que las piezas fueron compuestas en el mismo período de tiempo (1921, 1922). A su vez, ahondando en el análisis musical, también hay elementos de similitud entre ellas, como el ambiente sonoro, el tratamiento motivico e igualdad de células rítmicas, sobre lo que profundizaré en la sección de análisis.

1.2 MI PRIMER CONTACTO CON LA OBRA DE CARMEN

En mayo del presente año 2023 en el Ateneo de Madrid (España) se llevó a cabo un homenaje a Carmen Barradas en conmemoración de los 100 años del estreno de su obra Fabricación. La actividad consistió en un coloquio y un concierto comentado, en el cual participé interpretando la música de Barradas. En el coloquio participaron cuatro investigadores de diferentes disciplinas artísticas, presentando sus ponencias sobre la figura de Carmen Barradas. A continuación, realicé junto a la musicóloga Adriana Santos Melgarejo un concierto comentado en torno a la figura de Carmen, en el cual ejecuté trece piezas de la compositora, y Santos realizó comentarios acerca de las obras, contexto y particularidades del repertorio elegido. Integraron el programa Aserradero, Fundición y Fabricación (estrenadas en 1922 en el mismo Ateneo de Madrid), otras piezas que en algunos casos ya habían sido interpretadas por la misma Carmen en Madrid o en Barcelona y otras que fueron estreno para España y un estreno mundial: la obra "Prisioneros".

² Se conoce como maquinismo al movimiento que se relaciona con el gusto por los sonidos de las máquinas y su imitación.

Figura 1 - Flyer del Homenaje a Barradas realizado el 13 de mayo de 2023 en el Ateneo de Madrid, España



HOMENAJE A CARMEN BARRADAS

*A cien años del estreno de "Fabricación"
en el Ateneo de Madrid**

SÁBADO 13 DE MAYO DE 2023, 18:00 HRS
Sala Mayor del Ateneo de Madrid
C. del Prado, 231
28014, Madrid

ENTRADA LIBRE

INTÉRPRETE AL PIANO:
Patricia Mendoza Lluberas (Uruguay)

PRESENTACIÓN Y COMENTARIOS:
Adriana Santos Melgarejo (Uruguay)

CON LA PARTICIPACIÓN EN EL COLOQUIO DE:
Carmen Cecilia Piñero (España)
Miguel Molina Alarcón (España)
Gabriela Aceves Sepúlveda (México-Canadá)

* Esta actividad cuenta con el apoyo del programa Iberoamérica de la SGEI, con la declaración de interés ministerial del MEC y del MREE, con el apoyo del Dpto. de Internacionalización de la Cultura y del Instituto de Música del MEC. ** Las actividades en homenaje son parte de la gira nacional e internacional que comenzará el 16 de mayo en la ciudad de Barcelona. Sala Nova 75, Calle Valeriano 75, Barcelona.

Imagen: Universidad de Barcelona, 1906, p. 55.

2 CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 EUROPA A FINES DE 1800

Como punto de partida acerca del contexto histórico previo a la música de Carmen Barradas, me parece relevante comenzar el abordaje con lo que sucedía en Europa, lugar donde emigró Carmen y donde realizó el estreno de sus primeras y más importantes obras para piano.

En Europa, las últimas 3 décadas de 1800 se caracterizaron por un sentido de mejora. Se produjo un dominio colonial por sobre una cantidad de regiones, lo que produjo un estallido económico. La industrialización siguió creciendo, el progreso científico estuvo acompañado de inventos como por ejemplo el teléfono, la luz eléctrica, los dibujos animados, así como también logros en la Ingeniería como por ejemplo el Canal de Suez. A su vez, esto trajo consigo mejoras respecto a los recursos que se extraen de la tierra, lo que permitió elevar el nivel de vida de la población (Morgan, 1999).

Este sentimiento optimista tuvo su fin en 1914 con el estallido de la primera guerra mundial, lo que trajo consigo destrucciones de toda índole. Robert Morgan, analizando el cambio de siglo en Europa, menciona el período entre 1900 y 1914 como uno de los más turbulentos de la historia, centrándose en lo sucedido en la historia del arte .

Estos años fueron testigos del final de la tradición realista que había predominado en el arte de Occidente desde el Renacimiento. Al igual que los pintores del siglo XIX, se volvieron cada vez más hacia su propio yo, buscando la inspiración en sus propias experiencias psicológicas internas y sus obras, en lugar de ser un reflejo fiel de los objetos exteriores y de los acontecimientos, se movieron inexorablemente hacia un estado de pura abstracción. La ruptura final se produjo cuando Wassily Kandinsky realizó en Munich, durante los años inmediatamente precedentes al desencadenamiento de la primera guerra mundial, una serie de pinturas carentes de todo figurativismo. (Morgan, 1999, p.29)

En este contexto, vemos dar un giro en las creaciones de artistas de diferentes disciplinas, provocado por ese sentimiento de incertidumbre e inestabilidad y su propia concepción expresiva. Como ejemplo de esto, observemos cuatro producciones de Wassily Kandinsky, en las cuales se manifiesta el cambio mencionado. En la figura dos y tres, observamos producciones de los años 1903 y

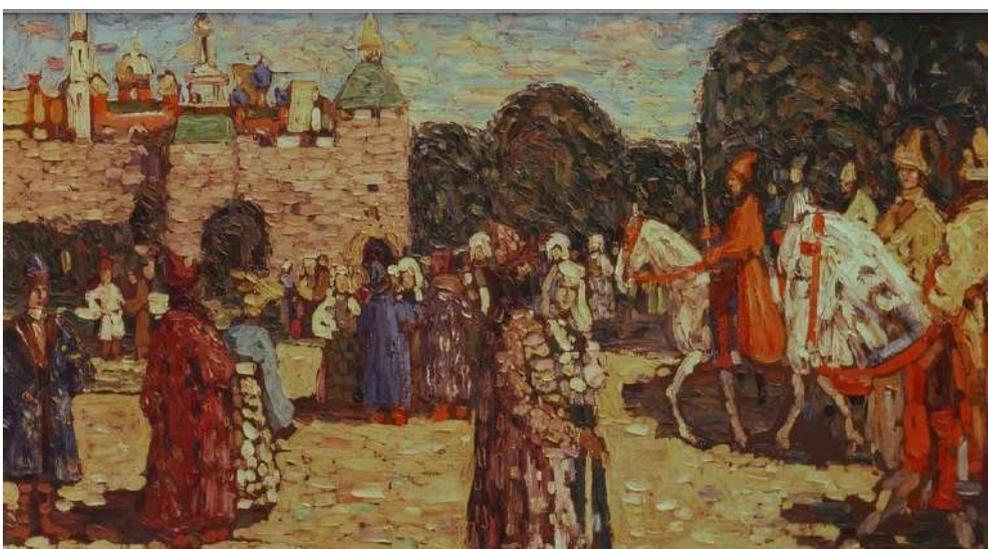
1904; en la figura cuatro y cinco, observamos producciones de los años 1913 y 1914 respectivamente.

Figura 2 - Producción de Wassily Kandinsky de 1903. Kallmünz - Gabriele Münter
Pintura I. München, Städt. Galerie Im Lenbachhaus



Fuente: Internet

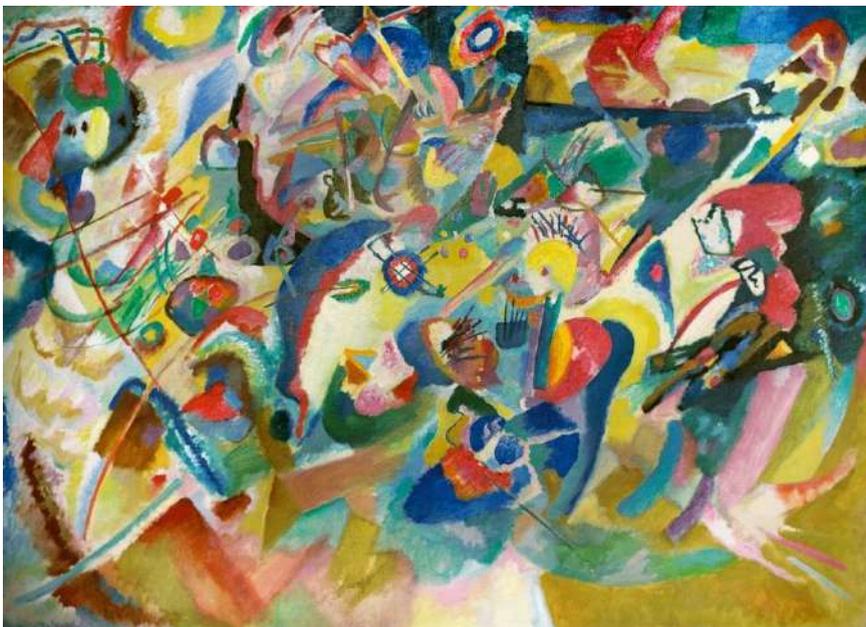
Figura 3 - Producción de Wassily Kandinsky de 1904. Sunday, (Old Russian).
Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen



Fuente: Internet

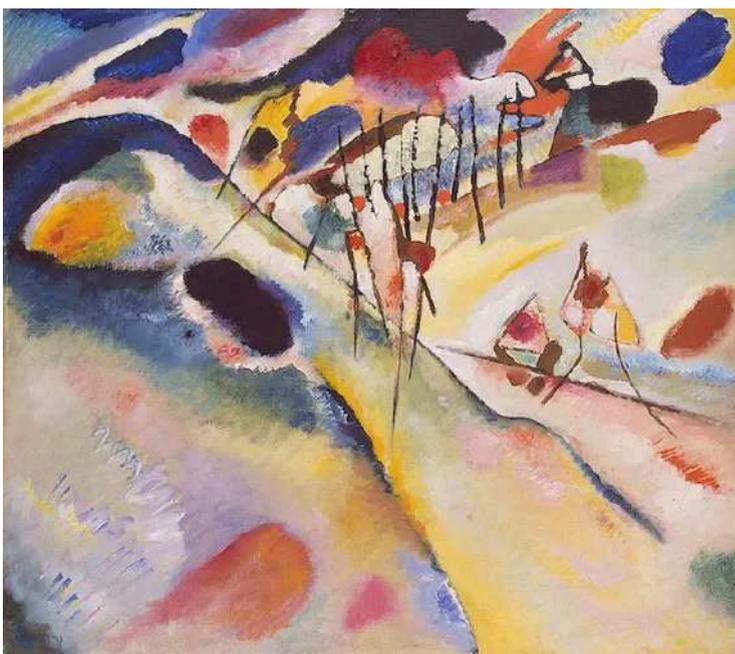
Como se puede observar en las figuras 2 y 3, las producciones de Wassily Kandinsky de 1903 y 1904 contienen el reflejo de objetos exteriores, como analiza Morgan.

Figura 4 - Producción de Wassily Kandinsky de 1913. Entwurf 3 zu Komposition VII · München, Städt. Galerie Im Lenbachhaus



Fuente: Internet

Figura 5 - Producción de Wassily Kandinsky de 1914. Landscape - Saint Petersburg, Hermitage Museum



Fuente: Internet

En las figuras 4 y 5 se puede observar el gran cambio que se produjo en los primeros años del siglo XX, del cual habla Robert Morgan. Mientras en las primeras producciones de Kandinsky podemos observar claramente figuras definidas, en las obras posteriores a 1913 vemos un claro ejemplo de obras alejadas del figurativismo.

De esta misma manera, este cambio de concepción se vivió en el terreno de todas las artes, por lo cual en música observamos cambios de iguales características. En este sentido, Robert Morgan subraya:

Un radical y agresivamente nuevo tipo de música requirió la brutal destrucción de los hábitos que se habían establecido durante el largo e ininterrumpido reino de la tonalidad tradicional. Visto desde un punto de vista positivo, la caída de la tonalidad permitió la llegada de un momento de extraordinaria liberación y relajación, que hizo posible un estado, aparentemente ilimitado, de posibilidades que anteriormente hubieran resultado inimaginables. Los compositores, al haberse deshecho de las ataduras del viejo sistema, comenzaron a investigar en áreas desconocidas del pensamiento musical. La mayor parte de la música del período precedente a la primera guerra mundial, evidencia un aspecto "experimental" muy marcado. Parecía como si de repente, tras dos siglos de dominación de un único dogma musical, se hubiera materializado, de forma milagrosa, un mundo nuevo. Cada compositor debía llevar a cabo unas opciones nuevas y fundamentales, o mejor dicho, debía ser cada composición musical la que descubriera nuevas formas. En comparación con aquellos compositores que vivieron en los siglos anteriores, la gran extensión y variedad de estas nuevas posibilidades hizo que parecieran, y, en cierta manera, aún hoy lo parecen, un tanto contradictorias. Algunos compositores, como los Futuristas, utilizaron la oportunidad para construir trabajos que difieren totalmente de las tendencias básicas de la estética antigua. Sin embargo, se conservaron algunos principios de la música tonal, especialmente aquellos que estaban relacionados con los principios formales, rítmicos y temáticos. (Morgan, 1999, p. 32)

Es significativo observar a Carmen Barradas en este entorno artístico, donde la característica fue la innovación y búsqueda de nuevos horizontes desde todo punto de vista. En material musical específicamente, estos cambios abarcan el más amplio espectro, desde lo estético, búsqueda de la libertad rítmica, nuevos sistemas de organización de alturas y uno de los más característicos del siglo XX, los cambios a nivel de producción de sonido, sea buscando nuevas sonoridades en instrumentos tradicionales o nuevos instrumentos acústicos, electro acústicos y electrónicos.

2.2 EL PIANO

En el siglo XIX el piano era el instrumento solista por excelencia; compositores como Chopin y Liszt, máximos exponentes del romanticismo y destacados virtuosos, escribieron casi exclusivamente para piano.

La aparición de la figura de los virtuosos impulsó en gran medida la evolución en la mecánica del instrumento, puesto que los propios ejecutantes requerían una mejora en el funcionamiento y en sus posibilidades tímbricas. Esto trae consigo una nueva búsqueda por parte de los compositores, los cuales querían explorar el sinfín de posibilidades que les brindaba el propio instrumento (Plantinga, 2004).

Así pues, en el siglo XIX observamos una doble faceta en cuanto al uso del piano como instrumento predilecto: por un lado, los citados virtuosos, explotando al máximo las posibilidades sonoras del piano, convirtiéndolo en el instrumento de sala de concierto por excelencia, acrecentado por el hecho de que no “necesitaba” acompañamiento de otro instrumento para estar en la sala. Respecto a esto Plantinga afirma:

El piano era también un instrumento intensamente público. Su desarrollo durante el siglo XVIII coincidió exactamente con el crecimiento de un “público” burgués, y desde la primer aparición conocida como instrumento solista en un concierto público a mediados de 1768, la preferencia fue en aumento, hasta convertirse en unas décadas en el único instrumento musical que, rutinariamente, se presentaba sin acompañamiento ante un público. Esta popularidad creciente de la interpretación pianística solista fue un ingrediente fundamental del aumento de la popularidad de esa nueva casta de músicos, el virtuoso de concierto internacional (Plantinga, 2004, p 28).

Por otro lado vemos al piano como instrumento doméstico por excelencia, hecho heredado del siglo anterior. En general era un instrumento que había en las casas de familia, por lo que era “bien visto” que las mujeres sobre todo solteras estudiaran piano durante su juventud.

En este sentido, Plantinga analiza la relación entre el piano y las mujeres tomando como referencia novelas escritas en el siglo XIX en las cuales se representaba al piano como instrumento de entretenimiento, de elegancia en escenas domésticas de clase alta, en torno al cual se reunían los círculos sociales para recrearse y disfrutar de la música (Plantinga, 2004).

Otra faceta que también sitúa al piano en la cúspide de los instrumentos del siglo XIX es la costumbre utilizada por los compositores de “probar” las piezas en el piano:

Wagner, como sabemos, interpretaba al piano para sus amigos su nueva música, y (dando un salto hacia adelante) Debussy escuchó por primera vez la Consagración de la primavera de Stravinsky al tocarla con el compositor en un dúo de piano a cuatro manos. La práctica común entre los compositores del siglo XIX de preparar

partituras orquestales condensadas, o “Particellas” de música para grandes conjuntos está sin duda relacionada con la costumbre de probar las cosas en el piano; la producción rutinaria de versiones de su música orquestal para dos pianos característicos de Brahms representa un tipo de extensión formalizada de este hábito (Plantinga, 2004, p. 34).

Teniendo en cuenta estos hechos, podemos notar la supremacía que ejerce el piano como instrumento predilecto entre los compositores, hecho que se propagó en términos generales durante todo el siglo XIX.

2.3 URUGUAY ENTRE 1800 y 1900

El Uruguay de mediados de siglo XIX, estaba caracterizado por la heterogeneidad en la sociedad. Había un gran número de pobladores extranjeros originarios de diversas regiones de Europa, que casi llegaban a la mitad de habitantes del país, lo que generaba una amplia diversidad cultural. A su vez, también marcaba la heterogeneidad las diferentes clases sociales, entre las cuales se destacaba una minoritaria clase alta, una clase media mayoritaria y la clase baja. En ese Uruguay predominaban las guerrillas internas, pululaban las enfermedades infecto-contagiosas, la muerte infantil y adulta.

Según el historiador José Pedro Barrán, el Uruguay de 1800 estaba inundado por un sentimiento bárbaro que fue dando paso a una sociedad civilizada hacia el 1900. Se observan tres formas de “civilizar” la sociedad fuera del hogar: el confesionario católico, la escuela vareliana³ y el consultorio del médico; con la primacía de la escuela por sobre las otras. En esta nueva cultura civilizada, todo apuntaba a la razón y el intelecto, más que a una explicación sensible. (Barrán, 2011).

Con estas premisas se gesta la idea de obligatoriedad de la enseñanza primaria, hecho que se concretó en el Decreto Ley de Educación Común del 24 de agosto de 1877. Barrán citando a José Pedro Varela enuncia:

Las pasiones del hombre educado son siempre mejor dirigidas que las del ignorante [...] el hombre educado encuentra siempre en su misma ilustración, una barrera para

³ José Pedro Varela, uruguayo, fue Inspector Nacional de Instrucción Pública, quien desempeñó un rol fundamental en la reforma escolar de 1877 en Uruguay. Se conoce con el nombre de “escuela vareliana” a la nueva escuela que difundió un modelo de país, de lengua y de ciudadano para lograr la unificación educativa, cultural y lingüística (Oroño, 2021).

el desborde de sus malas pasiones que, en vano, ha pretendido buscarse para el ignorante [...] en la amenaza de terribles venganzas divinas (Barrán, 2011, p. 286).

Así la educación se transformó en un derecho igualitario y accesible para todos, sustentada en los principios proclamados en la reforma educativa: laicidad, gratuidad y obligatoriedad.

2.4 LA MUJER EN EL URUGUAY DE FINES DE 1800

José Pedro Barrán en su libro *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, dedicó un capítulo al sentir femenino titulado “La mujer dominada” analizando la cultura de la mujer en el Uruguay de 1800, su comportamiento, su autopercepción, abordando desde cuestiones sexuales, de poder, de relacionamiento, de conocimiento. El autor afirma que:

El hombre “civilizado” amaba, deseaba y temía a la mujer (y necesitaba, entonces, dominarla), porque ella podía convertirse en un poder alterno dentro de la familia y aun fuera de ella; en la vida política, votando; en la economía, poseyendo y compitiendo con él por los empleos; porque esposa o amante, conocía toda la intimidad de su dueño, desde el estado de sus finanzas hasta sus debilidades y fracasos más secretos, y era así el talón de Aquiles del burgués seguro y dominante. [...] Por todo ello el hombre necesitaba controlar a la mujer. El burgués construyó una imagen de la mujer ideal y procuró que las mujeres la internalizasen. Allí había, como observaremos, algunos datos de la naturaleza -la cualidad de madre, por ejemplo-, que se orquestaron con otros impuestos por aquella sociedad patriarcal. El resultado fue una creación cultural que tal vez pocas veces coincidió con todas las aristas de una personalidad femenina concreta, así como también muy pocas veces las mujeres reales dejaron de poseer algunos de los rasgos del modelo (Barrán, 2011, p. 342-347).

Todos los sectores de la sociedad tenían el mismo paradigma; católicos y burgueses emitían el mismo modelo de mujer basado en los propios principios de cada uno, considerando que el lugar natural donde “debía” permanecer una mujer era su casa, ocupándose de las tareas domésticas o la dirección de la familia, como toda “esposa y madre” (Barrán, 2011).

Los roles admitidos para las mujeres, aparte de los citados domésticos y en el hogar, eran escasos. Los más populares eran de maestra (relacionado con su función de madre) y el de costura dentro del hogar. Aún más cuando se observan las diferencias entre las clases sociales, las mujeres que trabajaban fuera de sus casas eran las de clases populares, y lo hacían como obreras. Las de clase media y alta permanecieron en el hogar, era una norma moral impuesta a la mujer del Novecientos.

En los hechos, solo trabajó fuera de su casa, por lo general de obrera, la mujer de las clases populares. La de las clases medias y altas permaneció en el hogar, o porque las necesidades económicas no se hacían sentir o porque la cultura de clase impedía la percepción del trabajo femenino como salida a las penurias. El drama de Florencio Sanchez, "En familia", estrenado en 1905, testimonia precisamente cómo en una familia arruinada de clase media el padre prefería vivir del "lechazo" vergonzante, y el hijo "virtuoso", Damián, de su trabajo, antes que enviar a las dos señoritas de la casa a trabajar fuera del hogar. Damián cuando resolvió regenerar a su familia, a lo que atinó fue a pedirle a una de sus hermanas que lo ayudase en la casa escribiendo unas "circulares", y a la otra que gastase menos en las "tiendas". Era preferible violentar otras normas morales -vivir de los pedidos a los amigos, como lo había hecho el padre-, a quebrantar el tabú "civilizado" y burgués: la mujer debía permanecer en su casa dedicada a los "quehaceres domésticos" (Barrán, 2011, p. 352).

En este ideal de mujer, un sentimiento habitual era el de vergüenza y miedo. Todos los hechos relacionados con su biología, sexualidad y deseo eran motivo de represión y autorrepresión. Por eso, como reflexiona Barrán:

Nada de extraño entonces, el aumento de la soltería femenina en el Montevideo "civilizado", no tanto por "miedo" al matrimonio como por resultado final del esfuerzo ascético de la sociedad toda, hecho que tenía una víctima precisa, la mujer reprimida. Mientras el porcentaje de mujeres solteras en el tramo 40-49 años era del 10,65 en el Montevideo de 1889, en el de 1908 ascendió al 12,63, lo que sobre la cifra anterior representa un incremento del 19%, una quinta parte en sólo diecinueve años (Barrán, 2011, p. 360).

Respecto a la relación entre la mujer y el arte Barrán afirma "Para la mujer niña y ociosa, la cultura intelectual debía ser también un adorno, nunca un fin en sí mismo; daría la fineza -para ello el francés y el piano eran imprescindibles- pero no la estructura del ser, eso se dejaba para el hombre" (Barrán, 2011, p. 362). Esta cita deja en evidencia la relación de la mujer y el arte en el 1900 en el Uruguay, como se veía por el entorno y que era "moralmente" adecuado hacer o no hacer. Esto trae a mi mente la conferencia dada por la musicóloga Santos Melgarejo en Barcelona este año en colaboración con Sylvia Roig Abelenda⁴, ambas especialistas en la vida de los hermanos Barradas⁵, en la cual coincidieron expresando que muchas veces se escuchaba decir a Carmen "*este es tiempo de Rafael, ya llegará el momento de dar a conocer mi obra*", dejando su producción a una etapa posterior, luego que la obra

⁴ El 16 de mayo de 2023 se realizó en Barcelona un concierto-conferencia acerca de la figura de Carmen Barradas, en el marco de los festejos por el aniversario del estreno de las piezas Aserradero, Fundición, Fabricación. La conferencia estuvo a cargo de la musicóloga Adriana Santos Melgarejo y la periodista e investigadora Sylvia Roig Abelenda como invitada, quienes situaron a los asistentes en la vida de la familia Barradas, principalmente el tiempo que se radicaron en España; participé en el concierto-conferencia en calidad de intérprete, ejecutando 14 obras de Carmen, alguna de ellas estrenadas por la misma compositora en Barcelona y Madrid. El anuncio del concierto comentado se encuentra en <https://americat.barcelona/es/concierto-comentado-carmen-barradas-uruguay>

⁵ Carmen tenía dos hermanos, Rafael e Ignacio, a quienes refiero en el capítulo de la vida de Carmen Barradas.

Rafael fuera conocida y valorada; sabemos que ese momento nunca llegó en vida de la compositora.

Respecto a este punto, la escritora hispanoamericana Mercedes Pinto escribe un artículo en el semanario Mundo Uruguayo⁶ de enero de 1930 en el cual menciona la modestia con que Carmen asumió su rol de artista, no queriendo usar el reconocimiento que estaba comenzando a tener su hermano Rafael, a su beneficio. En este sentido Pinto (1930, p. 12-13) expresa:

Sin embargo, Carmen Barradas con una gran modestia y temerosa de que se pudiera pensar que se escudaba tras el nombre ya conocido de su hermano Rafael para triunfar también, alejaba su presentación ante “el gran público”, como habían sido sus bellos sueños de niña [...] Los amigos y admiradores la decidieron alentar y Carmen dio un concierto nada menos que en el Ateneo de Madrid, que se hallaba esa tarde ocupado por los más brillantes intelectuales y artistas del ambiente. Al día siguiente de esta audición, Adolfo Salazar, celebrado crítico y autor musical español escribía un artículo en “El Sol” de Madrid, donde consideraba a Carmen Barradas “como un gran temperamento artístico.”

En dicho artículo se puede visualizar el respeto y admiración de Carmen hacia su hermano, al punto de relegar su propia obra, hasta que la de su hermano no tuviera el debido reconocimiento, relato que coincide con la visión de Barrán de la mujer de 1900. Con el mismo concepto, en la escuela (por decisión del Congreso de Inspectores en 1878) materias como aritmética, lectura, escritura, dibujo y geografía se dictaban con un 15% más de tiempo para varones que para niñas, lo que se completaba con costura para las niñas.

Citando un ejemplo de ideal diferente al común denominador de la época, vemos la familia de las hermanas Luisi⁷ las cuales estudiaron Medicina y Derecho; esto era un ejemplo mal visto, y según Barrán era algo totalmente excepcional (Barrán, 2011). A su vez, también era mal visto que las mujeres leyeran novelas de heroínas o cualquier escrito en que la mujer no siguiera el perfil de mujer deseado. También en el camino de las hermanas Luisi se encontraba Petrona Viera, hija de Feliciano Viera, ministro del Interior y posterior presidente de la República, quien fue

⁶ Mundo Uruguayo fue una publicación (inspirada en Mundo Argentino) que salió ininterrumpidamente desde 1919 hasta 1967. Se caracterizaba por el uso de muchas imágenes y un estilo periodístico sencillo, lo que la hizo accesible a un amplio público, con lo que comenzaba a aparecer un nuevo universo de lectores (Broquetas, M. 2015).

⁷ Paulina Luisi fue la primera médica cirujana del Uruguay. Respecto a este punto Josep Lluís Martín i Berbois y Sylvia Roig Abelenda en su producción “Transgresoras, Mujeres de ambos lados del océano” afirman que titularse de médica fue una gran victoria de Paulina frente a los prejuicios de sus colegas masculinos, burlándose y escandalizándose de que una mujer pudiera atender y examinar hombres desnudos. (Martín i Berbois, J; Roig Abelenda, S; 2018)

impulsada por su familia, incentivando su inclinación por las artes plásticas. Siempre recibió el apoyo de sus padres que promovieron su vocación, brindándole la posibilidad de estudiar con excelentes maestros, como el caso del pintor catalán Vicente Puig, que fue contratado para darle clase a domicilio. Petrona, afectada por la sordomudez desde pequeña, se vió contenida en un hogar que fue frecuentado por artistas como Pedro Figari, Blanes Viale y Guillermo Laborde, los músicos Cluzeau Mortet, Rubinstein (Martin i Berbois, J.L; Roig Abelenda, 2018). Hay coincidencia en cuanto a la situación socio-económica de las familias de los casos comentados de las hermanas Luisi y de Petrona Viera, mujeres que pudieron tener apoyo e impulso familiar para realizar sus actividades, con holgidez económica y el beneficio de los contactos personales de familia.

En cuanto a Carmen Barradas, Santos Melgarejo señala que “La familia propició el espacio para que cada hijo tuviera la posibilidad de desarrollar su sensibilidad: Carmen a través de la música, Rafael con la pintura y Antonio con la poesía” (Santos, 2012). Sin embargo, la obra de Carmen no tuvo el debido reconocimiento en vida ni posteriormente. Santos al analizar las posibles causas de invisibilización del trabajo de Barradas, señala entre otras el bajo nivel socio-económico de ella y su familia, lo que imposibilitó que su obra se diera a conocer y llegará a los círculos de poder (Santos, 2019).

3 CARMEN BARRADAS

3.1 INFANCIA

En este contexto histórico social, el 18 de marzo de 1888 nace Carmen Barradas en Montevideo. Hija y nieta de españoles, fue la mayor de tres hermanos artistas; luego le siguieron Rafael, uno de los principales pintores del Uruguay y Antonio de Ignacios, escritor. Su nombre de nacimiento fue María del Carmen Pérez Giménez, pero tanto Carmen como su hermano Rafael adoptaron como apellido propio el de su abuela paterna, esto es Barradas.

Tuvo una formación musical básica, habiendo hecho el conservatorio musical en Montevideo, un tanto interrumpido a causa de la muerte de su padre y posteriores problemas económicos (Santos, 2012). En un curriculum vitae que la misma Carmen entregó al compositor y crítico musical Roberto Lagarmilla dice que comenzó sus estudios de música a los 6 años; cuando fallece su padre (Carmen tenía 10 años) tuvo que dejar de estudiar por no poder pagar las clases, hasta que dos amigas de la familia deciden costear sus estudios y más adelante, otras dos amigas de los Barradas le consiguen un piano para que pueda seguir estudiando. Más adelante Carmen obtiene el título de profesora de piano en el Conservatorio del Uruguay, dirigido por Vicente Pablo (Kröger, 2014).

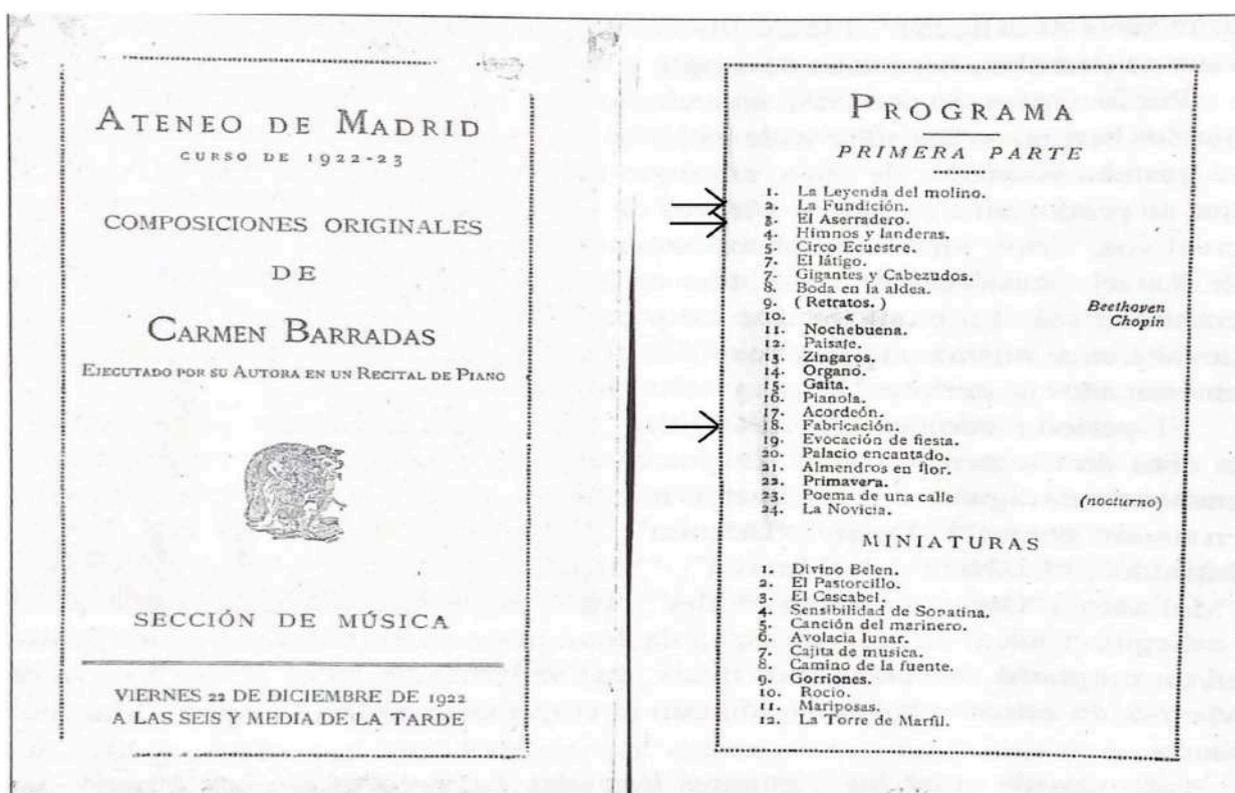
En estos hechos, he observado concordancia entre lo detallado por Barrán y citado párrafos antes, respecto a la conducta típica de las familias uruguayas del Novecientos y lo sucedido en la familia Barradas luego de la muerte del jefe de hogar. En la concepción del comportamiento femenino de la época, no era bien visto que las mujeres trabajaran fuera de su hogar y era preferible pedir dinero prestado o favores, antes que violar el precepto moral que decía que la mujer debía quedarse en su casa con los quehaceres domésticos y no salir a trabajar. Si bien cuando el padre de Carmen falleció, ella era una niña pequeña, del currículum que ella misma escribió (transcrito por Kröger) se desprende que obtuvo el título de profesora de piano en 1915, esto es a la edad de 27 años. Hasta esa edad no se le conoció trabajo formal ni a Carmen ni a su madre, por lo que necesitó de la ayuda de amistades para poder continuar el estudio.

3.2 VIAJE HACIA EUROPA

En 1915 Carmen parte con su madre y hermano menor Antonio de Ignacios hacia España, específicamente a Barcelona, al encuentro con su hermano Rafael, que había viajado años atrás y estaba radicado en Europa. Barcelona era en ese momento, uno de los centros de vanguardia por excelencia. Aquí residía hace tiempo el pintor uruguayo Joaquin Torres García, quien presentó y vinculó a los hermanos Barradas al círculo artístico catalán. (Kröger, 2014).

En el año 1922 Carmen realiza su primer concierto público en el Ateneo de Madrid, España, en el cual estrena entre otras las tres obras objeto de este estudio.

Figura 6 - Programa del recital en el Ateneo de Madrid



Fuente: Kröger, 2014.

Neffe Kröger cita varias crónicas españolas sobre Carmen haciendo referencia a sus primeros conciertos, entre las cuales se destaca la realizada por el musicólogo Adolfo Salazar:

Posee una capacidad especial para asimilar las más puras cualidades del arte actual, por ese delicado sentimiento que revela para apreciar el color armónico, su sensibilidad para la belleza de la disonancia y la sensualidad de la materia empleada (Kröger, 2014, p.44).

Alrededor de 1926, durante el tiempo que estuvo radicado en España, Rafael Barradas creó la tertulia literaria llamada “El Ateneillo de Hospitalet” la que nuclea a un grupo de artistas e intelectuales de la época. Entre los artistas que frecuentaban la tertulia se encontraban los pintores Filipino Tommaso Marinetti, Joaquín Torres García y Salvador Dalí; las actrices Margarita Xirgú y Catalina Bárcenas; el guitarrista Regino Sáenz de la Maza; los escritores Ramón Gómez de la Serna, Guillermo Díaz Plaja, Juan Gutierrez Gilipueñas y Mario Verdaguer; los poetas Sebastián Sánchez Juan, Luis Góngora y José María Sucre; el escultor Juan Cuyás y el crítico musical Víctor Sabater. (Kröger, 2014).

En virtud de los datos aportados por Kröger, sabemos de la relación de los Barradas con García Lorca. En ese sentido la autora expresa que Carmen era espectadora de varios de las presentaciones organizadas por García Lorca, las cuales tenían obras de teatro con música, en algunos casos de compositores como Stravinsky y Manuel de Falla. Respecto a eso, Kröger afirma:

Carmen recordaba a menudo la bella balada de Federico: “¡Si muero, dejad el balcón abierto!”, que ella asociaba a su música. “Si yo falto -decía- deja que mi música sea un balcón abierto por donde ustedes y los músicos venideros podrán llegar libremente hasta mí”. Tendía, de esa forma, un imaginario puente entre su obra y el futuro. Era sorprendente con la alegría que lo decía, con una tenaz esperanza en el porvenir y también en la simple continuidad de los hechos y las cosas. (Kröger, 2014, p. 51).

3.3 REGRESO A URUGUAY

En 1928 Carmen Barradas y su familia retornan a Montevideo. Rafael estaba muy enfermo y muere a poco más de dos meses de regresar a Uruguay. En ese regreso a Uruguay, los hermanos Barradas se mantuvieron lejos de las figuras artísticas de la época.

Al poco tiempo desde la muerte de Rafael, Carmen ingresa a dar clases al Instituto Normal, donde permanece por más de 20 años. De esta época data el cancionero infantil, que fue creado para sus alumnas, las estudiantes de magisterio con las cuales tenía una coral. Kröger afirma que esas canciones fueron gestadas en el Hospitalet de Llobregat (la tertulia creada por Rafael) e incluso varias

canciones las cantaba con Federico García Lorca, pero fue haciendo su tarea docente que Carmen llegó a plasmarlo en el cancionero. (Kröger, 2014).

Algunas de estas canciones fueron publicadas en la revista *Andresillo*, que fue creada por Carmen y su hermano escritor Antonio de Ignacios. La revista tuvo nada más que 6 publicaciones.

El primer recital desde que Carmen volvió a Uruguay fue en 1933, esto es cinco años desde su regreso. Fue en el marco de una conferencia-concierto que ella misma organizó con una exposición de obras Rafael. Desde ahí continuó presentando sus obras en algunos recitales, así como también en su propia casa, lugar donde había fundado en 1929 junto a su hermano Antonio, la Galería Barradas. Ahí se realizaban diferentes actividades culturales en la que intervienen personalidades culturales uruguayas y extranjeras. (Kröger, 2014).

3.4 PRESENTACIÓN AL CONCURSO

En 1935 Carmen se presenta al concurso para remuneraciones artísticas organizado por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social en el cual se presentaron también varios concursantes entre los que destacó a Vicente Ascone, Carlos Estrada, Carlos Giucci, Tomás Mugica. (Kröger, 2014).

Ese premio fue creado por decreto por el Estado uruguayo “con el fin de estimular la producción artística nacional”. (De Torres, 2013, p 3.) Durante los primeros años de realización del concurso, fueron cambiando las categorías y la distribución de los fondos, debido a que en su primera versión, el premio se limitaba a dos disciplinas artísticas específicas: pintura y escultura. Esta distribución, como es de imaginar, produjo quejas desde las demás disciplinas que no integraban el llamado, por lo que al año siguiente (1926) se pasó de dos a doce categorías las cuales incluían arquitectura, historia, ciencias, literatura, música, pintura, escultura.⁸ (De Torres, 2013).

En esta ocasión el premio fue otorgado a Vicente Ascone con su obra *Salmo a David*. Quienes también recibieron votos en sus obras fueron Pablo Mayo, Tomás

⁸ A su vez se creó el “Premio Alto Estímulo” para el cual se postulaban todas las categorías conjuntamente, y en esta primera ocasión fue otorgado a Eduardo Fabini, con su poema sinfónico “La isla de los ceibos”. (De Torres, 2013).

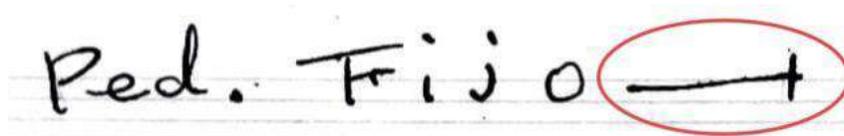
Mugica, Ramón Rodríguez Socas y Luis Pedro Mondino. Las dos obras presentadas por Carmen no recibieron ningún voto, así como tampoco ninguna obra de una compositora mujer. (Kröger, 2014).

Las obras presentadas por Carmen al concurso fueron: *La niña de la mantilla blanca*; *Andaluza para piano*; y *Aurora en la Enramada*.

Atendiendo las partituras de ambas piezas, percibo características generales y musicales que les son similares. En primer lugar, en ambas piezas Carmen consigna el uso de pedal fijo, indicación que está seguida por un símbolo. Estudié especialmente este gráfico al trabajar la pieza *La niña de la mantilla blanca* para mi primer recital de piano de la Maestría, y que posteriormente grabé en el disco llamado “Carmen Barradas, Obras para piano volumen 1. Primera vanguardia de la música académica uruguaya”⁹.

En la primera hoja de la partitura de *La niña de la mantilla blanca*, se puede observar debajo del primer compás, la indicación de Ped. Fijo seguido de un símbolo de línea horizontal, cortado por una mínima línea vertical (como en forma de T mayúscula tumbada), como lo podemos visualizar en la figura 7 y 8.

Figura 7: Indicación de pedal fijo y símbolo contiguo



Fuente: Partitura Barradas

⁹ Este proyecto fue realizado en colaboración con la musicóloga Adriana Santos, apoyado por el Ministerio de Educación y Cultura a través de los Fondos Concursables 2019 (MEC) y cuenta con la declaración de interés nacional emitida por el MEC.

Figura 8 - Primer hoja de La Niña de la mantilla Blanca

Autógrafo

La Niña de la
Mantilla Blanca
para piano Andalucía

Allegro →

Carmen Barradas
Montevideo
1937

Ped. Fijo →

ritenuto

à tempo

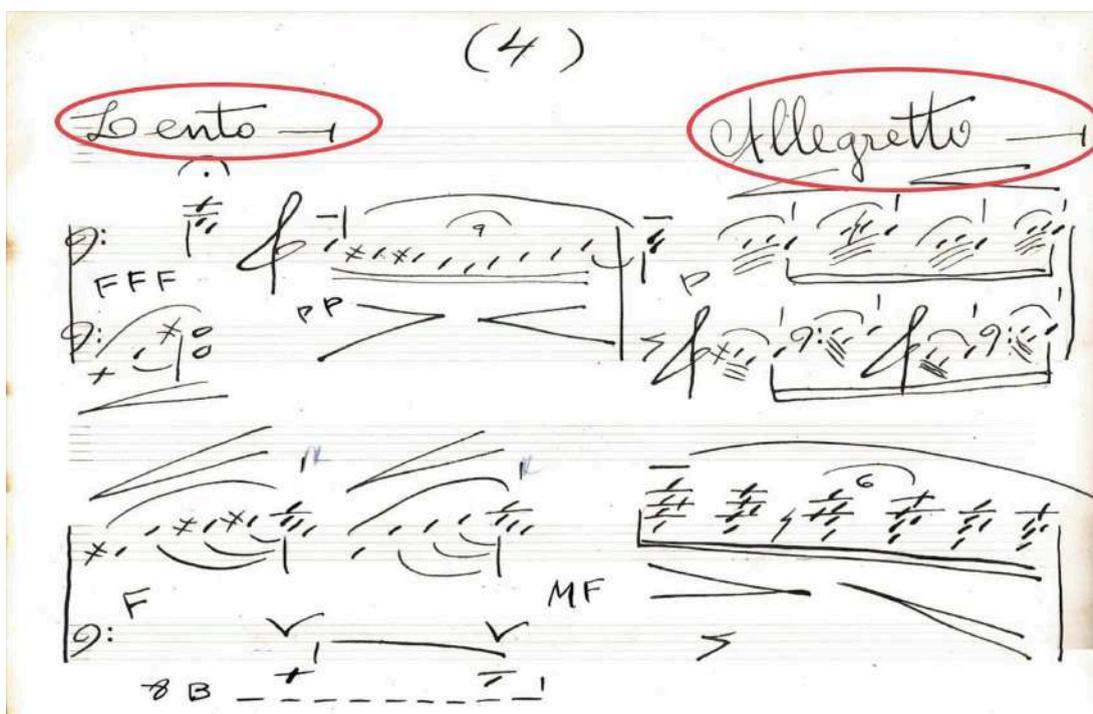
The image shows a handwritten musical score on a single page. At the top left, the word 'Autógrafo' is written diagonally. The title 'La Niña de la Mantilla Blanca' is written in a large, cursive hand, with 'para piano' and 'Andalucía' written below it. The composer's name 'Carmen Barradas' and 'Montevideo 1937' are written to the right. The tempo marking 'Allegro' is circled in red and followed by an arrow pointing right. Below this, there are two staves of musical notation. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. It contains several measures of music with various markings, including 'MF' and 'ritenuto'. The second staff has a bass clef and a time signature of 2/4. It also contains several measures of music with markings like 'F' and 'MF'. The word 'Ped. Fijo' is circled in red and followed by an arrow pointing right. Below this, there are two more staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a time signature of 2/4. It contains several measures of music with markings like 'ritenuto' and 'à tempo'. The second staff has a bass clef and a time signature of 2/4. It contains several measures of music with markings like 'MF' and 'ritenuto'. The score is written in a cursive hand and includes various musical symbols and markings.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas

En un primer momento, estudié la pieza con pedal fijo de principio a fin, hasta que luego observé que ese símbolo de T en forma horizontal también estaba presente a continuación de cada “sección” de la pieza. Esto es, al comenzar la compositora consigna “Allegro” y a continuación está escrito dicho símbolo. Lo

mismo sucede cada vez que Barradas consigna un cambio de tempo a lo largo de toda la pieza. (Figura 9).

Figura 9 - La niña de la mantilla Blanca



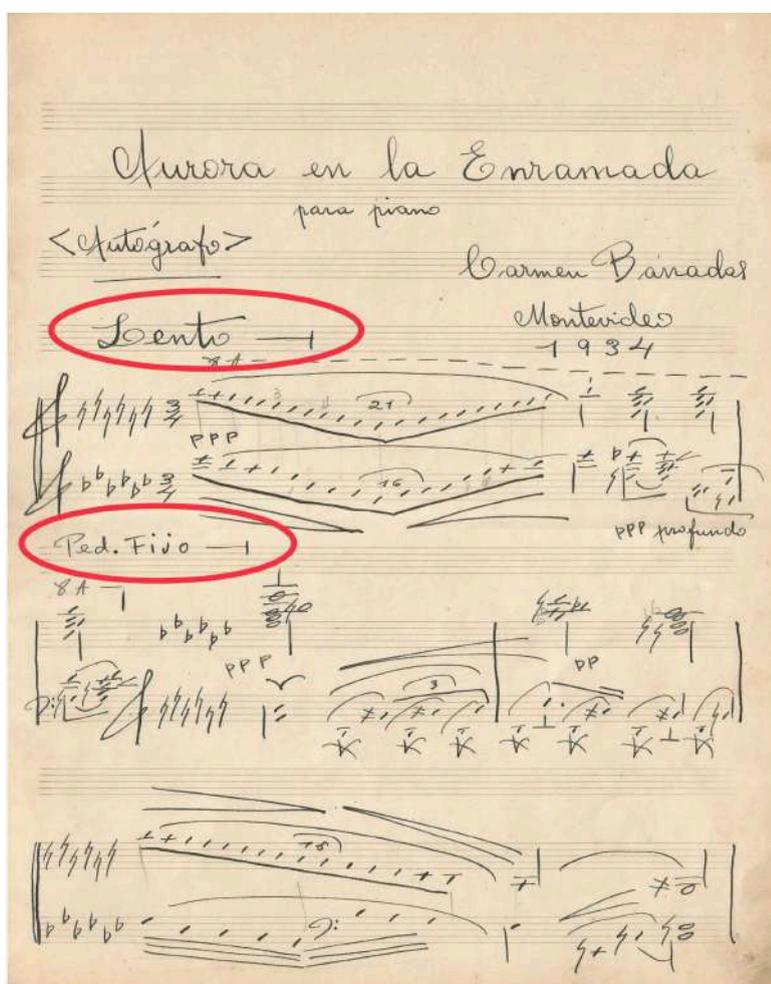
Fuente: Partitura de Carmen Barradas

Esto me llevó a pensar que ese símbolo indicaba que el pedal no va fijo de principio a fin (como se indica en *Fabricación*), sino que va fijo pero por secciones de la pieza, las cuales están delimitadas por la propia compositora, con la indicación del movimiento acompañada del símbolo en estudio. Al mismo tiempo hay dos factores que confirman esa idea; en primer lugar, haciendo un análisis de grabación de la versión de la pieza interpretada por Neffer Kröger, se puede escuchar que el pedal es cambiado en momentos que coinciden con los cambios de movimiento plasmados en la partitura. Esto es un argumento a mi juicio, muy destacable, puesto que Neffer trabajó muchas de las piezas con la propia Carmen. Si bien no tenemos certeza sobre cuáles fueron las piezas que trabajaron juntas y si trabajaron esta pieza en particular, es altamente probable que su versión de *La niña de la mantilla blanca* esté en la línea de lo sugerido por la compositora. El segundo motivo se basa en que en esos momentos de la pieza, es necesario airear la idea que viene trabajando, por lo que el cambio de pedal se hace imprescindible. En mi concepción,

son momentos claves de cambios de ideas o dirección de frases, por lo que cambiar el pedal creo es necesario. Cuando grabé la pieza para el registro de CD, lo hice con el pedal fijo de principio a fin como lo entendí al comienzo. Fue mientras continuaba el proceso de estudio de las demás piezas que surgió la idea del uso de pedal fijo por secciones, por lo que grabé una segunda versión de la pieza, con los cambios de pedal comentados, que es la que finalmente se incluye en el fonograma¹⁰.

La segunda pieza que Barradas presenta al mismo concurso, tiene la misma indicación de pedal fijo con el símbolo contiguo, por lo que entiendo que el pedal también va colocado fijo por secciones. (Figura 10).

Figura 10 - Aurora en la Enramada

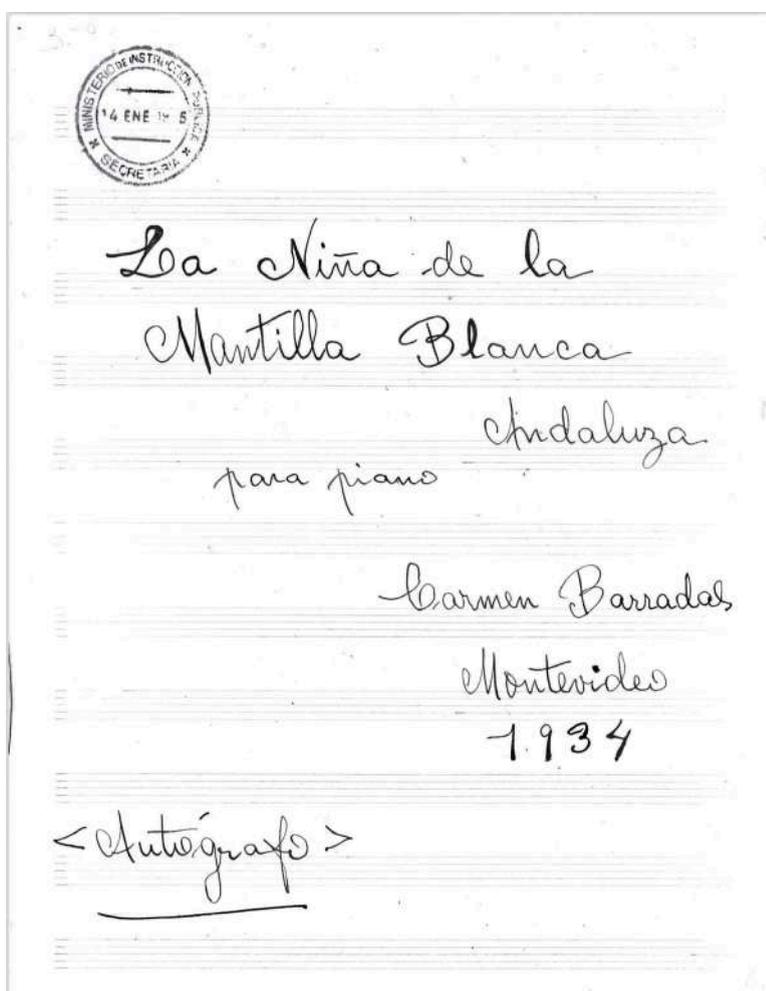


Fuente: Partitura de Carmen Barradas.

¹⁰ Para escuchar *La niña de la mantilla blanca*, https://youtu.be/7j6LwgTkWDA?si=567xC7NM_K2hB0nT

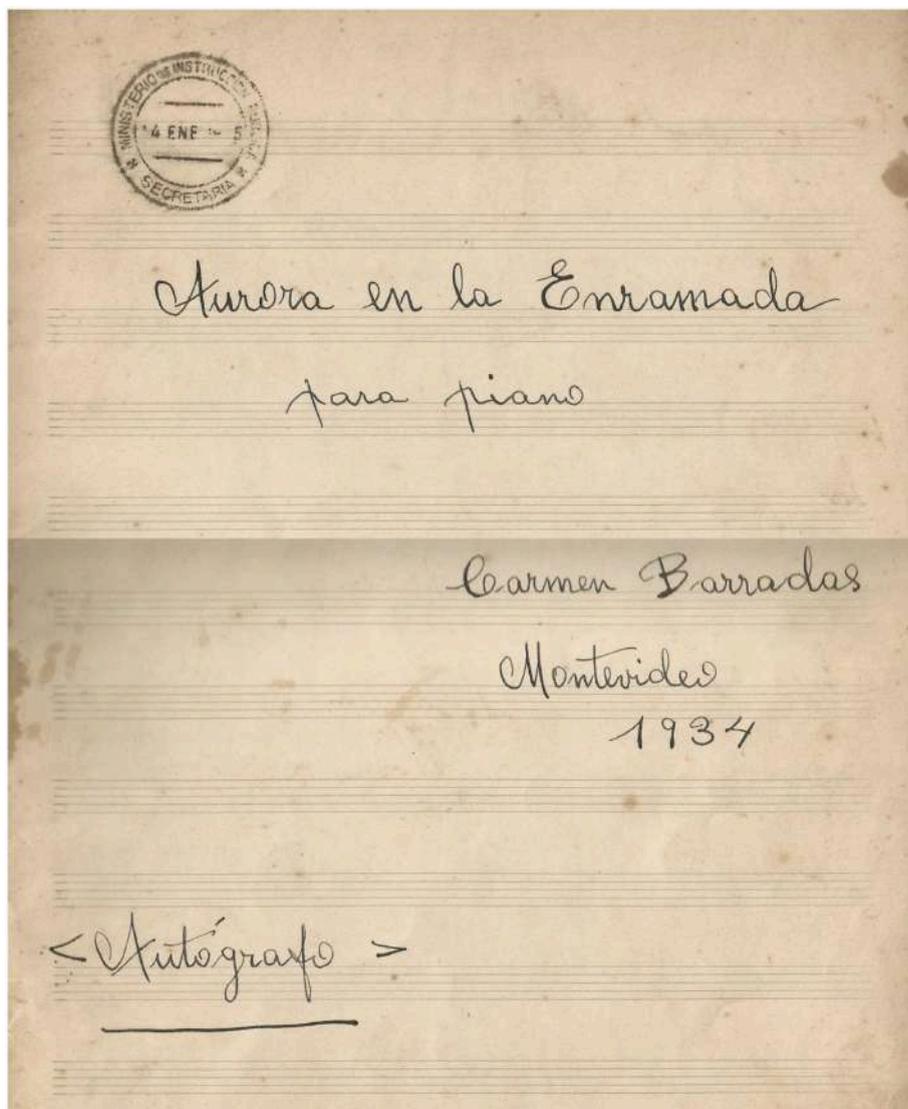
También se hace visible en la carátula de cada una de las piezas el sello del Ministerio de Instrucción Pública. Si bien la fecha se encuentra borrosa y no se visualiza con claridad, entiendo que es la fecha de presentación al concurso en el año 1935 y ese es el registro que pusieron a las piezas cuando se presentaron al concurso. Figuras 11 y 12.

Figura 11 - Portada de La Niña de la Mantilla Blanca



Fuente: Partitura Barradas

Figura 12 - Portada del manuscrito de Aurora en la Enramada



Fuente: Partitura Barradas

También de las carátulas se desprende que ambas piezas fueron compuestas en el año 1934, año previo a su presentación en el citado concurso.

3.5 ÚLTIMOS AÑOS

En los años posteriores de residencia en Uruguay, Carmen continuó componiendo música. Algunas de estas piezas fueron estrenadas por ella misma, en conciertos que organizaba para exhibir obras de Rafael, acompañados de

conferencias, charlas y actividades culturales. En otros casos, las piezas fueron estrenadas por Neffer Kröger, quien es la intérprete que hasta el momento ha ejecutado más piezas de Carmen¹¹.

Carmen conoció a Neffer en 1944 cuando dirigía los coros del Instituto Normal y Neffer trabajó como su pianista acompañante. A partir del año siguiente Neffer comienza a ejecutar en conciertos la obra de Barradas. (Kröger, 2014)

Figura 13 - Programa de concierto de 1945

CLUB SOCIAL Y BIBLIOTECA POPULAR
ARTIGAS

PLAZA VIDIELLA, 5616 - COLOM TELEFONO: 22 03 84

1920 - 22 de Noviembre - 1945

CICLO CULTURAL 1945

Inauguración Exposición Barradas

XI ACTO

Domingo, 18 de Noviembre

PROGRAMA

I

Palabras de apertura, por el Sr. Enrique R. Erró.

Por la pianista NEFFER KÖGER:

CARMEN BARRADAS. — *NOCTURNO en Re Bemol Mayor.*
(Dedicado a los arpistas Amilidia Botta de Cotelo Freire y Héctor Cotelo Freire).

CARMEN BARRADAS. — *ESTUDIO Tonal en Re Bemol Mayor.*
(1.ª audición).

CARMEN BARRADAS. — *FABRICACION*, para piano solo.
(Esta obra fué interpretada por el pianista HUGO BALZO en París).

II

CARMEN BARRADAS. — *ESTUDIO Tonal en Si Mayor.*
(1.ª audición).

Disertación de la poetisa BLANCA TERRA VIERA sobre el Ballet inspirado en *FABRICACION*, de CARMEN BARRADAS.

Por la pianista NEFFER KÖGER:
Ilustrando la disertación, se interpretará los 2 solos de *FABRICACION* para 2 pianos.

18/30 h.

INMORTALICEMOS LA VIDA CON LA CREACION

Imp. mpreknet

Fuente: Kröger, 2014.

¹¹ Muchas piezas de Carmen permanecen aún sin estrenar. En el fonograma de obras de Barradas que forma parte del proyecto de investigación que realicé con Santos Melgarejo, estrené 11 piezas, del total de 20 que se incluyeron.

En 1958 Carmen compone su última obra, el *Estudio rítmico en mi bemol menor*, cuyo manuscrito está inconcluso. El mismo año muere Pilar (la viuda de Rafael) y Carmen ya no vuelve a componer. (Kröger, 2014).

Su hermano Antonio muere en febrero de 1963 y a los tres meses muere Carmen. Diez días antes de la muerte de Carmen, Neffer fue a verla (por expreso pedido de Carmen, que le pidió al encargado del edificio que la llamase). En ese encuentro Carmen le pide que se encargue de que la obra de Rafael pase a propiedad de la Intendencia. Luego de la muerte de Carmen, al no dejar descendencia directa, sus partituras quedaron a la deriva, por lo que muchas se extraviaron, destruyeron o desaparecieron. La mayor cantidad de piezas que se conservan, son las que Kröger pudo rescatar. Había muy pocas que estaban editadas, y otras pocas canciones habían sido publicadas en la revista “Andresillo” dirigida por Carmen y Antonio¹².

¹² La revista Andresillo era una publicación costada por los hermanos Barradas, en la que se publicaban canciones de Carmen, dibujos de Rafael y poemas de Antonio. Tuvo muy pocas publicaciones, ya que por falta de dinero tuvieron que suspenderla. (Kröger, 2014).

4 ASERRADERO, FUNDICIÓN, FABRICACIÓN

4.1 COMENTARIOS PRELIMINARES

Aserradero, *Fundición* y *Fabricación* fueron compuestas entre fines de 1921 y principios de 1922 en España y estrenadas por la compositora en diciembre de 1922 en el Ateneo de Madrid. Estas piezas confrontan con la tradición de escritura pianística de la época, llevando la música de sus antepasados próximos, como Liszt, Chopin y sus contemporáneos, a un lado más innovador y avanzado, tanto en lo que respecta a su escritura como al resultado sonoro¹³. A su vez, desde esa visión vanguardista, la música de Barradas, a mi entender, conecta con compositores que le precedían y ella admiraba, como Chopin y Beethoven¹⁴.

Para estudiar las tres piezas, elijo como orden lo utilizado tradicionalmente, esto es, *Aserradero*, *Fundición* y *Fabricación*. Como previamente expliqué en la introducción, no he encontrado referencia expresa a que las tres piezas fueran escritas por Barradas como un tríptico, aunque de todos modos, así se gestaron en la tradición de la performance, en las que se realiza este mismo orden.

Respecto a la primera pieza en estudio *Aserradero*, está escrita en 43 compases en los cuales oscila entre compás de 6/8 y de 2/4, hecho que genera 6 secciones diferentes con características particulares en el tratamiento de las células rítmicas, colección de alturas y armonía.

Fundición es la más corta de las tres piezas; consta de 29 compases y una estructura aparentemente más homogénea que las otras dos. Escrita en compás de 6/8, no presenta división en secciones diferentes, utilizando a lo largo de la pieza

¹³ Se adjunta partitura de las piezas en Anexo A, B y C respectivamente. Se adjunta enlace de *youtube* con la grabación de las tres piezas en el Primer recital de Maestría, así como la versión de *Fabricación* en el Ateneo de Madrid, realizada en mayo de 2023.

¹⁴ Carmen Barradas tiene una serie de cuatro piezas llamadas Mascarillas o Retratos musicales. Estas piezas (que Neffer Kröger incluye en el catálogo de obras de Barradas) están relacionadas directamente a cuatro compositores, como se indica en el nombre: *Mascarilla Beethoven*, *Mascarilla Chopin*, *Mascarilla Debussy*, *Mascarilla Falla*. Lamentablemente los manuscritos de tres de ellas están extraviados, contando solamente con el manuscrito de la *Mascarilla a Chopin* en el Archivo Neffer Kröger (pieza que grabé en el cd “Carmen Barradas. Primera vanguardia de la música uruguaya”). La *Mascarilla Chopin*, a mi entender, evoca fraseos utilizados por el compositor referido en sus composiciones, teniendo por momentos climas con características similares, realizados desde una perspectiva vanguardista que en este caso podría llamar “Barradiana”. Debido a no contar con la partitura del resto de las Mascarillas, carezco de opinión respecto a las otras tres.

figuras de negra con punto, negras, corcheas y sus silencios, hecho que provoca sensación de unidad.

Fabricación es la pieza más conocida del repertorio Barradas y la que ha recibido más elogios por parte de la audiencia y críticos a nivel nacional e internacional. Fue escrita en 1922 y años más tarde Carmen se la dedica al pianista uruguayo Hugo Balzo (en 1933) quien relata que la había tocado tantas veces que ya casi le llamaban *Fabricación* a él mismo (Kröger, 2014). Escrita en 37 compases, presenta cinco secciones delimitadas por el cambio de movimiento y el tratamiento diferente de las ideas. La pieza plantea una armadura de clave diferente para cada pentagrama (o sea para cada mano del intérprete), se destaca la indicación de pedal fijo para toda la obra y el uso de símbolos que fueron creados por la propia compositora, que expresan indicaciones de dinámica, fraseo y articulación. Trabajando puntualmente en la partitura de esta pieza, fue que identifiqué elementos que a mi juicio requieren ser investigados para poder fundamentar las decisiones interpretativas. En la figura 14 se observa la primera hoja de *Fabricación*.

Figura 14 - Primer hoja de la partitura de Fabricación

A Hugo Balzo

Fabricación
para piano

Allegro Carmen Barradas

Ped Fijo

Fuente: Partitura de Carmen Barradas.

4.2 IDENTIFICANDO QUE ANALIZAR

Profundizando en las piezas, me fueron surgiendo interrogantes que guiaron esta búsqueda: ¿En el lenguaje de la compositora, es posible identificar relaciones con obras de otras/os compositoras y compositores?

¿Crea Barradas un lenguaje propio e innovador en el que impulsa al intérprete a participar de una manera colaborativa de co-creación, a través de su

propia interpretación? ¿Cómo y de donde elegir elementos para interpretar los símbolos utilizados y creados por Barradas?

¿Se evidencian elementos comunes a las 3 piezas (y comunes a otras de sus piezas), que permitan idear el concepto de unidades estilísticas creando un estilo propio “Carmen Barradas” o estilo musical “Barradiano”, término que ha utilizado Juan Manuel Bonet¹⁵ en referencia a lo característico de los hermanos Barradas?

En el proceso de construcción de mi performance ¿que consecuencias tiene el hecho de que la escritura de *Fabricación* sea particular y suficientemente diferenciada de la gran mayoría de piezas de compositoras y compositores contemporáneos a Barradas?

En busca de un marco teórico específico que oriente mi proceso de creación interpretativa, me encuentro con la realidad de que no hay trabajos analíticos específicos sobre las tres piezas en estudio. En el libro de Neffer Kröger citado previamente se presentan referencias de críticos e intérpretes que quedaron deslumbrados por la obra de Barradas, pero no llegaron a investigar en profundidad sus composiciones. Por esto considero necesario investigar y analizar en particular estas tres piezas, tomando como punto de partida mi visión como intérprete y la necesidad de respaldar mis decisiones interpretativas.

Aquí ingresa el concepto de análisis para performance, con la finalidad de visualizar, conocer, seleccionar y utilizar diferentes herramientas que nos brinda el análisis para así moldear el proceso de construcción de mi propia interpretación de las piezas de Carmen Barradas.

En esta dirección, Stefan Reid afirma:

Otro recurso mediante el cual los músicos formulan sus interpretaciones es el análisis, que a menudo adopta la forma de un “estudio considerado de la partitura”, más que de una técnica académica rigurosa. Algunos intérpretes analizan para

¹⁵ Escuché por primera vez el término “Barradiano” en la exposición que hizo Juan Manuel Bonet en el Coloquio “Homenaje a Carmen Barradas. A 100 años del estreno de *Fabricación* en el Ateneo de Madrid” el 13 de mayo de 2023, en el cual expuso sobre los hermanos Barradas. Al referirse al barrio donde vivían los hermanos en Barcelona, se refirió a “barrio Barradiano” expresando como algo característico, por lo que me parece interesante extender la denominación “Barradiano” al estilo característico de Carmen que estudiaré en esta investigación y por eso refiero a “estilo musical Barradiano”. Para escuchar el coloquio completo <https://vimeo.com/837234515?share=copy> Juan Manuel Bonet es escritor y crítico de arte, ha dirigido el IVAM y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, actualmente es asesor de la colección de pintura europea contemporánea de la Fundación Bancaja (circulobellasartes.com).

obtener un conocimiento y comprensión detallados de la obra, que luego utilizarán para sus decisiones interpretativas, mientras que otros utilizan el análisis como un medio para resolver problemas interpretativos específicos. (RINK, 2006, p. 131).

En el caso en estudio, mi análisis de la obra de Carmen pretende servir ambos objetivos: conocer y comprender detalles generales y particulares de las piezas; y resolver cuestiones interpretativas puntuales, como tomar decisiones respecto a símbolos característicos “Barradianos” y cuestiones específicas de escritura.

4.3 PROCEDIMIENTOS UTILIZADOS

Los análisis de las piezas fueron realizados atendiendo el nivel estructural, observando células melódicas, estructuras rítmicas, acentuaciones, así como también cómo están organizadas las alturas y conjuntos de sonidos sobre los que están construidas las piezas¹⁶.

¹⁶ En cuanto a la organización de alturas utilizo el sistema analítico propuesto por Milton Babbitt (1955) y difundido por Alan Forte en 1973.

5 ANÁLISIS DE ASERRADERO

Es la pieza que tradicionalmente se ejecuta en primer lugar del tríptico, compuesta en Madrid a finales de 1921. Está escrita en 43 compases, a lo largo de los cuales se intercala entre compás de 6/8 y 2/4. Este fraccionamiento sumado a la diferencia en el tratamiento de los motivos que componen la pieza y las diferencias en la utilización de los conjuntos de alturas en cada bloque hace que perciba seis secciones contrastantes a las que denomino A-B-A'-B'-C-A'' y se pueden ver en la tabla 1.

Tabla 1 - Aserradero organizado en secciones A-B-A'-B'-C-A''

Sección A C 1-4	6/8 Ritmo tranquilo realizado en base a duraciones corto-larga y armonía de cuartas.
Sección B C 5-7	2/4 Ritmo más movido, diseño escalístico acompañado de acorde arpegiado descendente- ascendente.
Sección A' C 8-12	6/8 Ritmo tranquilo realizado en base a duraciones corto-larga y armonía de sextas, quintas y terceras.
Sección B' C 13-17	2/4 Similar a la segunda sección, con arpegios en movimiento contrario.
Sección C C 18-38	2/4 Melodía con acompañamiento simple, con cambio de manos.
Sección A'' C 39-43	6/8 Como la primera con desplazamiento métrico en relación a la primera sección.

Fuente: Elaboración propia

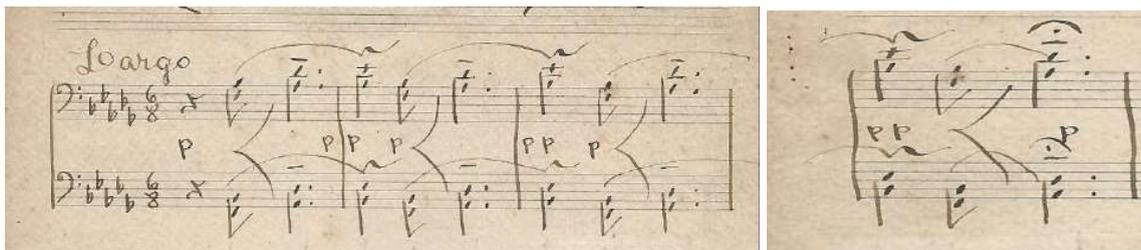
De esta tabla observamos los contrastes a nivel rítmico, de acentuación y de diseño de células melódico-rítmicas entre las secciones, que explico a continuación.

5.1 ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DE ALTURAS DE CADA SECCIÓN DE ASERRADERO

La sección A, abarca los compases del 1 al 4. Está escrita en 6/8 y tiene un ritmo estable de sonidos en bloque, con una célula rítmica compuesta por negra con

puntillo y corchea. Su movimiento es predominantemente vertical y su ritmo está basado en un patrón rítmico de duraciones corto-largo, largo-corto¹⁷. En la siguiente figura observamos dicha sección A.

Figura 15 - Sección A, Compases de 1 a 4 - Aserradero

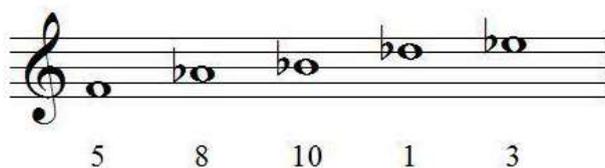


Fuente: Partitura de Carmen Barradas

En cuanto a la organización de alturas utilizada en *Aserradero*, si bien tiene una armadura de clave tradicional con cinco bemoles, considero interesante tomar como herramienta analítica la teoría de conjuntos y observar cómo están dispuestas las alturas con las que trabaja.

Respecto a la sección de apertura, Barradas trabaja con un total de cinco sonidos: F Ab Bb Db Eb¹⁸.

Figura 16 - Grupo de sonidos que se utiliza en la apertura de *Aserradero*. Los números debajo de cada nota refieren a la clase de altura



Fuente: Elaboración propia

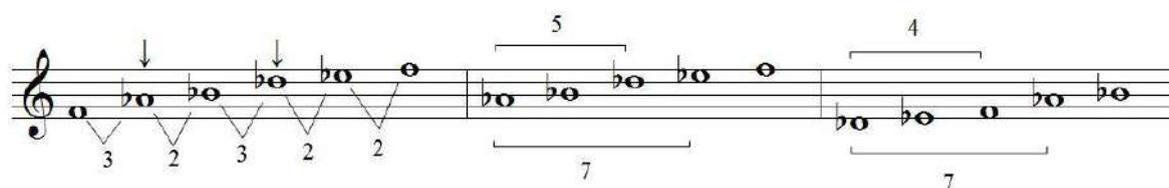
¹⁷ Célula rítmica que se basa en la estructura de pies rítmicos yambo y troqueo

¹⁸ Un término utilizado para analizar la música del siglo XX es "clase de altura" y se refiere a cada una de las 12 notas de la escala del sistema de temperamento igual independientemente de su nombre. Esto quiere implicar que por ejemplo Do # y Reb son la misma "clase de altura". Cada una de estas 12 clases de alturas es representada por los números del 0 al 11, donde el 0 representa la clase de altura DO (KOSTKA, 2016).

Para analizar y poder comparar los diferentes grupos de sonidos necesitamos organizarlos de determinada manera; la forma básica de organización es llamada “orden normal” y es la posibilidad más comprimida de disponer los sonidos en una sucesión ascendente¹⁹ (Kostka, S. 2016).

En la siguiente figura observamos el procedimiento para hallar el orden normal de este grupo de sonidos.

Figura 17 - Procedimiento para hallar el orden normal del conjunto. Los números representan la clase de intervalos



Fuente: Elaboración propia

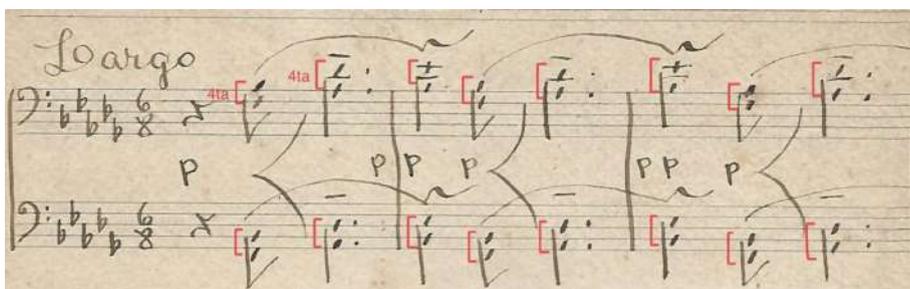
Como se desprende de la figura 17, el orden normal de la agrupación de sonidos de la sección de apertura es [1,3,5,8,10] o conjunto FN²⁰ 5-35.

En cuanto a la relación armónica que se forma con las verticalidades en esta primera sección, se presentan superposiciones de sonidos formando intervalos de 4ta; sonoridad que es duplicada en la mano izquierda y mano derecha como se puede observar en la figura 18.

¹⁹ Para hallar el orden normal de un grupo de sonidos se ubica el conjunto en forma escalística y se busca el intervalo de mayor tamaño. La nota superior de ese intervalo, será la primera del grupo de sonidos en su orden normal, que va organizado escalísticamente: la nota inferior del intervalo de mayor tamaño será el último grado de la escala. En caso que el intervalo de mayor tamaño sea más de uno, se debe desempatar buscando el menor intervalo resultante entre el primero y el penúltimo sonido de cada conjunto. Si continúan siendo iguales, se va comparando con los sonidos anteriores.(KOSTKA, S. 2016 Materials and techniques of post-tonal music. 4th ed.p.173).

²⁰Forte name (o su abreviación FN) es el número que Allen Forte le asigna a cada conjunto de sonidos para identificarlos (ROIG-FRANCOLI M. 2021).

Figura 18 - Sección A, Aserradero, intervalos de 4ta



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio

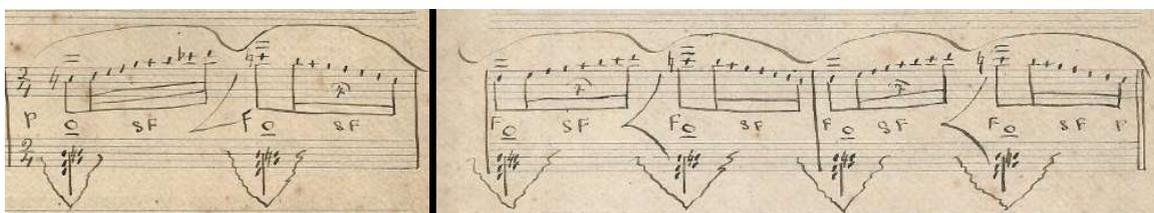
En esta figura se visualiza la superposición de 4tas en ambas manos, característica de la sección A de *Aserradero*.

5.1.2 Sección B

Entre el compás 5 y 7 se configura la sección B, donde se presenta el primer cambio de compás pasando de 6/8 a compás de 2/4. En cuanto a su particularidad rítmica, se percibe un ritmo más libre que la primera sección.

En la figura 19 se visualizan los tres compases que conforman la sección B.

Figura 19 - Sección B. Compases 5 a 7 - Aserradero²¹

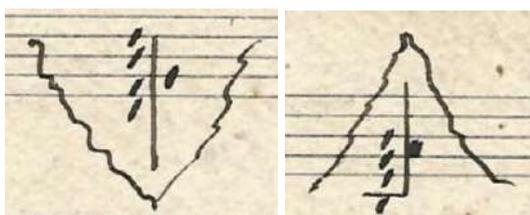


Fuente: Partitura de Carmen Barradas

²¹ En las partituras de Barradas la armadura de clave sólo está presente en el primer compás de la partitura y luego cuando se producen cambios de alteraciones. Es por esto que en varios ejemplos no aparecen las alteraciones que realmente tiene ese sector. En este caso de sección B de *Aserradero*, ambos pentagramas están escritos en clave de fa y tienen los mismos 5 bemoles del sector A.

Como se observa en la figura 19, el diseño de la célula motívica es de un sonido largo, seguido de una sucesión de sonidos en forma de escala ascendente hasta llegar a otro sonido largo, que es seguido por una escala descendente. Esta figuración es acompañada por un acorde con indicación de realización en forma de arpeggio. Barradas indica este tipo de acorde arpegiado con una línea ondulada descendente y ascendente en forma de V que bordea el extremo inferior del acorde y está presente en muchas de sus piezas como elemento particular y distintivo. Por esto, me parece interesante definir este arpeggio de una manera peculiar, puesto que las piezas de Barradas son el único lugar donde hasta ahora he encontrado este modo de realización de sonido arpegiado. Es así que opto por la designación de “arpeggio Barradas”, para denominar aquellos acordes que, rodeados de una línea ondulada en forma de V o a la inversa Λ , se ejecutan en forma de arpeggio ascendente-descendente o a la inversa, partiendo desde una de las notas de su vértice, yendo hacia el otro extremo, y regresando a la nota de partida, como lo vemos en la figura 20.

Figura 20 - Grafía de lo que denomino “arpeggio Barradas”, presente en *Aserradero*



Fuente: Partitura de Carmen Barradas

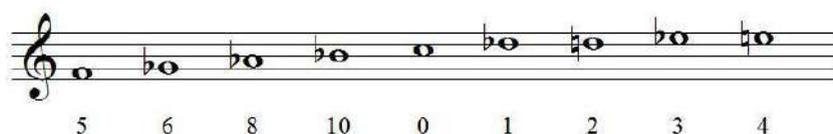
La compositora utiliza este “arpeggio Barradas” además de en *Aserradero* y *Fabricación*, en otras piezas como *Taller mecánico* y *Gato pianista*²². En la misma partitura editada de *Fabricación*, Barradas incluye una explicación sobre la modalidad de realización de este arpeggio, lo cual será abordado al analizar dicha pieza.

²² *Gato pianista* es una pieza del repertorio Barradas que aún no ha sido estrenada. En dicha pieza encontramos el arpeggio Barradas tal cual está presente en *Fabricación*, esto es, de forma descendente-ascendente, así como también a la inversa: ascendente-descendente, como es usado en *Aserradero*.

Atendiendo a la percepción sonora de la sección B de *Aserradero*, se escuchan sonidos largos y mantenidos seguidos de sonidos rápidos en diseño escalístico, hasta desembocar en otro sonido largo, por lo que da la sensación de movimiento agitado. Esto contrasta con la sección A de la pieza, en la que la célula rítmico-melódica es de sonidos en bloque y de percepción más tranquila.

En cuanto a la colección de alturas de esta sección, se observa un grupo de 9 clases de alturas (nonacordio) formado por F, Gb, Ab, Bb, C, Db, D, Eb, E, o 5,6,8,10,0,1,2,3,4, que visualizamos en la figura a continuación.

Figura 21 - Conjunto de sonidos utilizado en la segunda sección de *Aserradero* F, Gb, Ab, Bb, C, Db, D, Eb, E

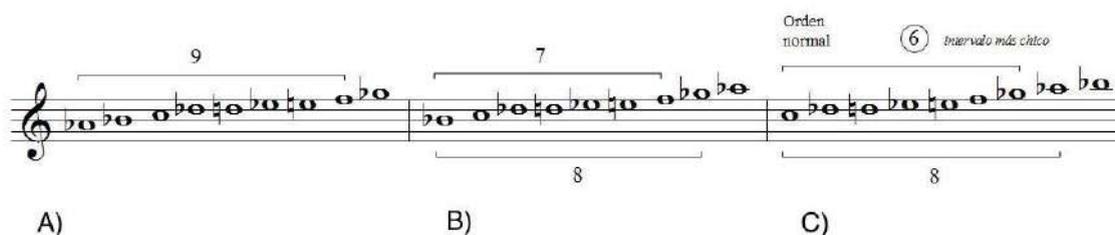


Fuente: Elaboración Propia.

En la figura 21 se presentan los sonidos en forma de escala ascendente, sin estar en el orden normal.

En la figura 22 se realiza el procedimiento para hallar el orden normal²³, el cual he identificado como N.O. [0,1,2,3,4,5,6,8,10] y según la clasificación de Forte su nombre es FN 9-6.

Figura 22 - Grupos de sonidos en formación escalística y procedimiento para hallar el orden normal

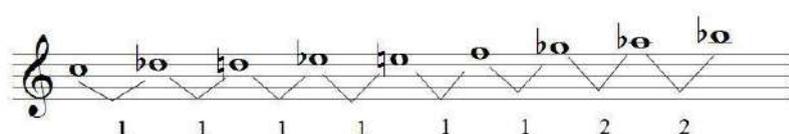


Fuente: Elaboración propia.

²³ En este caso, hay tres intervalos iguales de tipo 2 (1 2), imagen 22 a, b y c, por lo que fue necesario desempatar hasta la tercera nota empezando desde el final.

Al observar en la figura 22 C) el grupo de sonidos en su orden normal, noto que el contenido intervalar de ese conjunto podría dividirse en dos. El primer septacordio está formado por intervalos (I) 1^{24} , esto es, semitonos. Si tomamos la última nota de ese septacordio, como la primera de un tricordio, observamos un grupo constituido por intervalos de clase de altura 2, o sea, tonos enteros. En la figura 23 se puede visualizar este grupo de sonidos con la subdivisión de los intervalos que está formado:

Figura 23 - Set FN 9-6 en su orden normal, destacando los intervalos de clase de altura que lo conforman



Fuente: Elaboración propia.

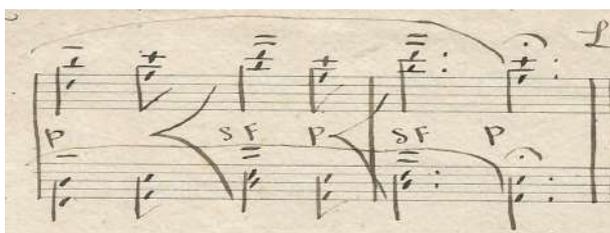
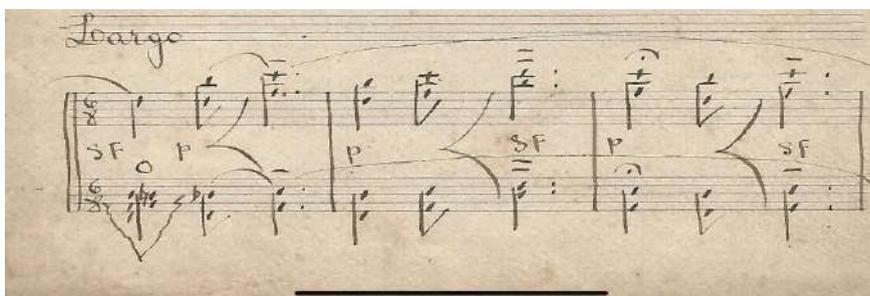
En cuanto a como está dispuesto este grupo de sonidos en el diseño de la sección B de *Aserradero*, he observado que en la mano derecha Barradas realiza sonidos sucesivos que dan la sensación de escala de fa menor con la segunda minorizada (solb), en la que oscila con la 7ma de la escala de fa menor armónica al subir y la melódica al bajar. A su vez esto es acompañado por el arpeggio Barradas formado con alturas dentro del grupo elegido. Así destaco que, el Re becuadro solamente es usado en el arpeggio Barradas que realiza la mano izquierda. Esto lo podemos observar en la figura 19, anteriormente comentada.

5.1.3 Sección A'

Luego, desde el compás 8 al 12 de *Aserradero* hay un retorno al tema de apertura de la pieza con algunas variaciones, a lo que llamo sección A'. Como se puede visualizar en la figura 24, hay un regreso al compás de 6/8, con el mismo diseño rítmico utilizado en la sección A.

²⁴ De igual manera que para analizar las alturas, a los intervalos se le otorga una identificación numérica, de acuerdo a la distancia en semitonos que hay entre las dos alturas. De esta manera un intervalo 1 es un semitono, un intervalo 2 es un tono y así sucesivamente.

Figura 24 - Sección A', compases 8 a 12 - Aserradero²⁵



Fuente: Partitura de Carmen Barradas.

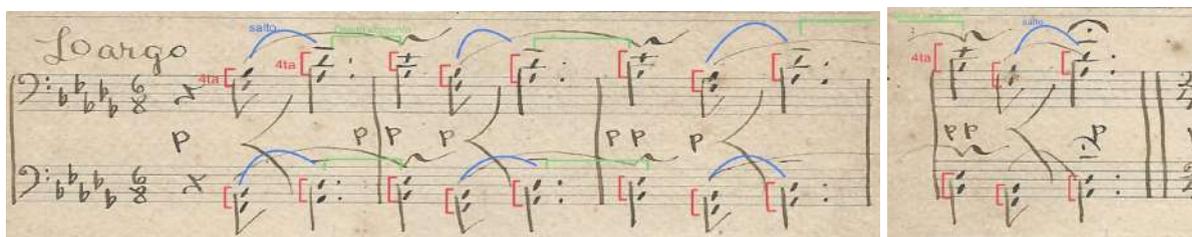
Como se demuestra en la figura 24, en cuanto a las alturas en esta sección, Barradas utiliza cuatro sonidos, que coinciden con el grupo utilizado en la sección A (que fue el conjunto FN 5-35), menos un sonido que no está incluido. Aquí están presentes las alturas F, Ab, Db, Eb, cuya forma prima es [0,2,4,7] y su nombre según la tabla de Forte es 4-22²⁶.

Otra de las variaciones de esta sección A' respecto a la sección A es el contenido intervalar de las verticalidades y el diseño melódico. Como se observa en la figura 25, en la sección A de *Aserradero* el pasaje está construido en base a armonía de 4°, y la melodía está compuesta por salto de 3° y grado conjunto ascendente repetido tres veces.

²⁵ Igual que desde el comienzo de la partitura, el pasaje tiene clave de fa para ambas manos y 5 bemoles en cada pentagrama.

²⁶ Este grupo [0,2,4,7] es el mismo que se encuentra en *Fabricación*, la última pieza a estudiar.

Figura 25 - Sección A, de *Aserradero*, intervalos de 4ta y movimiento melódico de salto y grado conjunto



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

En cambio y como lo observaremos en la figura 26, en la sección A' de *Aserradero* la armonía es de 6°, 5° y 3° y la melodía está diseñada con grado conjunto ascendente y descendente.

Figura 26 Sección A' de *Aserradero*, intervalos de 6°, 5° y 3°, y movimiento melódico de grado conjunto



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

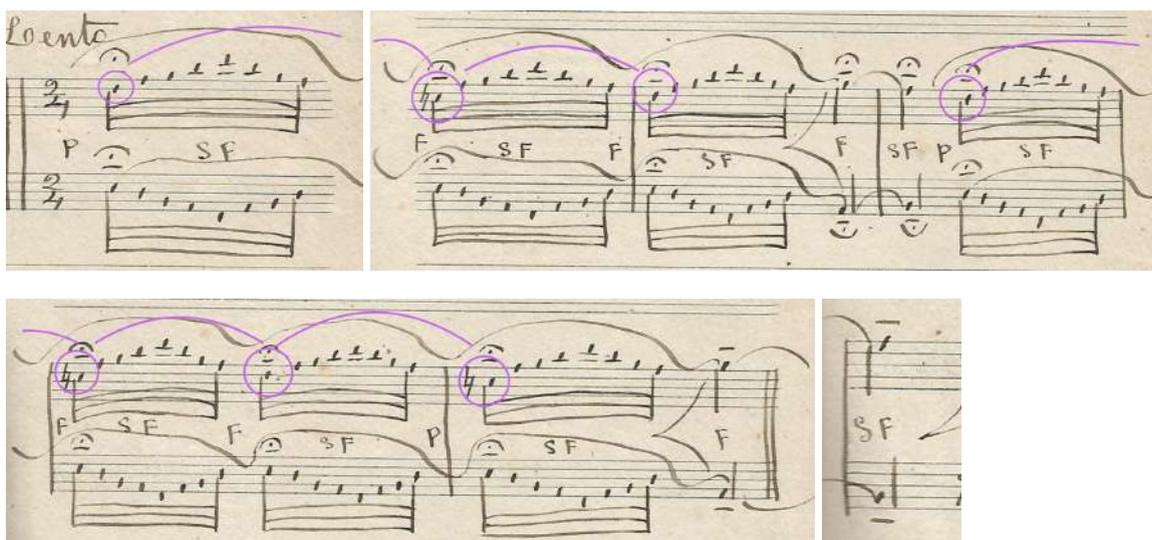
En las figuras 25 y 26 se pueden observar las diferencias y similitudes descritas entre la sección A y A' de *Aserradero*.

5.1.4. Sección B'

En los compases 13 a 18 se desenvuelve la sección B' de *Aserradero*. La compositora retoma el compás de 2/4 utilizado en la sección B. En cuanto al diseño

rítmico-melódico se caracteriza por realización de arpeggios que ascienden y descienden hacia un punto de reposo, realizados en ambas manos y por movimiento contrario. Si unimos los puntos de reposo de la mano derecha se puede escuchar una sucesión de semitonos F E F, como podemos comprobar en la figura 27.

Figura 27 - Sección B' de Aserradero²⁷



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

El resultado sonoro de la sección B' tiene similitud con el propuesto en la sección B, puesto que ambos tienen un sonido o grupo de sonidos mantenidos, seguidos de sonidos rápidos en escala (sección B) o en arpeggio (sección B'). Por otro lado, como principal diferencia se observa que en este sector B' los arpeggios son realizados por ambas manos concomitantemente y por movimiento contrario; mientras que en la sección B, la mano derecha realiza movimiento continuo diseñado con motivo escalístico hacia puntos de reposo, y la mano izquierda realiza el arpeggio descendente - ascendente (denominado "arpeggio Barradas" en este trabajo). En la figura 28 A) y B) se puede observar esta diferencia entre la sección B y B'.

²⁷ Ambos pentagramas están escritos en clave de fa y con 5 bemoles.

Figura 28 - A) Sección B y 28 B) Sección B' ambas de Aserradero ²⁸

The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page, labeled 'Sección B', features two staves in 2/4 time. The upper staff contains rhythmic patterns with stems and beams, and dynamic markings 'p', 'sf', and 'f'. The lower staff has similar rhythmic patterns with dynamic markings 'f' and 'sf'. Red arrows indicate melodic lines between the staves. The bottom page, labeled 'Sección B'', shows a more complex rhythmic structure with multiple staves and dynamic markings 'f', 'sf', and 'p'. Red arrows continue to trace melodic paths across the staves.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

En cuanto a la colección de alturas presente en esta sección, visualizo un grupo de 6 sonidos asociado a 6-Z47B.25 [0,2,3,4,7,9], que es similar al utilizado en la sección A, con la diferencia que ahora incorpora la altura 3 al set que había presentado antes (figura 29).

Figura 29 - Hexacordio presente en la sección B' (números refieren a clases de alturas)

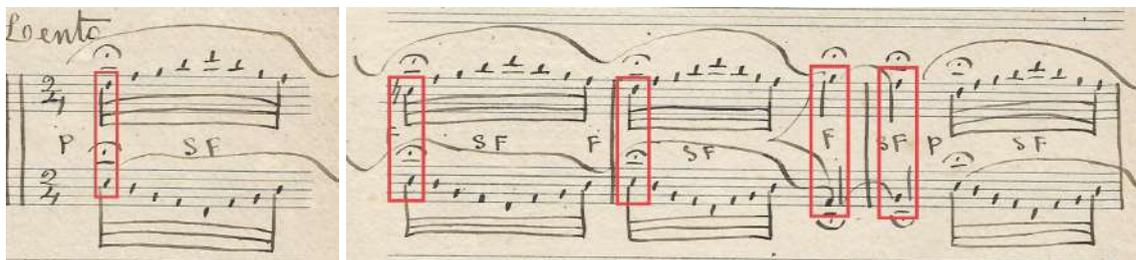
A musical staff in treble clef showing a hexachord of six notes: G2, Bb2, C3, D3, F3, and G3. Below the notes are the numbers 1, 3, 4, 5, 8, and 10, representing their classes of alturas.

Fuente: Elaboración propia.

A su vez, en este sector se plantean ideas con diferentes sub-agrupaciones del set presentado, creando superposiciones de intervalos de semitono y tono, esto es de I 1 e I 2, como se puede observar en la figura 30.

²⁸ Ambos pentagramas están escritos en clave de fa y con 5 bemoles.

Figura 30 - Sección B' de Aserradero, reposo en intervalos de semitono y de tono²⁹



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

En el ejemplo que muestra la figura 30 podemos constatar las superposiciones que conforman intervalos de semitono y de tono.

5.1.5 Sección C

Desde la última corchea del compás 18 hasta el compás 38 se desenvuelve la sección C que es la 5ª y más larga de la pieza (figura 31). En esta sección aparecen elementos que hasta ahora no se habían visto en la pieza: melodías con y sin acompañamiento. Como característica principal se destaca la subdivisión de esta sección en cuatro frases, las cuales a su vez están formadas por una célula rítmico-melódica que se repite, de manera que todas las células se escuchan dos veces. A estas células rítmico-melódicas las llamaré incisos, de acuerdo a la terminología aportada por Riemann respecto al fraseo musical (Riemann, 1928)³⁰, y están delimitadas en la figura 31 con paréntesis horizontales de colores diferentes.

²⁹ Ambos pentagramas están escritos en clave de fa y con 5 bemoles.

³⁰ Según Riemann, Peter Schultz fue quien primero escribió sobre la frase musical en un artículo llamado "Interpretación musical". Recordando dicho artículo, Riemann nombra los "incisos" para identificar las ideas musicales dentro de una frase. Esto lo asemeja a las comas del canto, las cuales necesitan una pausa insignificante para ser enmarcadas (Riemann, Fraseo musical, 1928).

Figura 31 - Sección C de Aserradero³¹

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Así como señalo en la figura 31, desde c.18 hasta c.24 se produce una melodía realizada en la mano derecha con acompañamiento del “arpeggio Barradas” en la mano izquierda, indicado con paréntesis rojo. Luego desde c.24 a c.29 se presenta una melodía en la mano izquierda sin acompañamiento (figura 31, paréntesis verde). A continuación, desde el c.29 hasta el c.35 se exhibe una melodía en la mano derecha con un contracanto en la mano izquierda (figura 31, paréntesis morado). Y para finalizar esta sección, desde el c.35 hasta el c.38 se observa nuevamente el arpeggio Barradas, esta vez a realizarse en ambas manos por movimiento contrario, seguido de nota y acorde (figura 31, paréntesis rosa).

En cuanto al elemento rítmico en esta sección, las células muestran material nuevo de silencios de corchea y de corchea con puntillo, negras, corcheas ligadas y semicorcheas. Introduce los arpeggios como idea ya planteada anteriormente.

³¹Ambos pentagramas están escritos en clave de fa y con 5 bemoles.

En lo que respecta a la disposición de alturas en esta sección de la pieza, también se diferencian de acuerdo a cada una de los incisos presentes, encontrando cuatro diferentes agrupaciones, una para cada uno de los incisos antes mencionados.

En la primera frase que abarca desde el c.18 al c.24 utiliza las alturas del octacordio FN 8-11, cuyo orden normal es [1,2,3,4,5,6,8,10], FP (01234579)³² y se visualiza en la fi

Figura 32 - Primer inciso de la primera frase de la Sección C de Aserradero³³



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

A continuación observamos el octacordio, con el cual está construido el inciso estudiado, en su orden normal (figura 33).

Figura 33 - Octacordio del primer inciso de la primer frase de la sección C de Aserradero FN 8-11



Fuente: Elaboración propia.

Respecto a la formación intervalar de este octacordio, las primeras seis alturas están organizadas a distancia de semitonos, seguido por dos intervalos de tono. Esto recuerda el grupo de sonidos utilizado en la sección B de esta pieza, un nonacordio [0,1,2,3,4,5,6,8,10] FN 9-6 (solo agrega un sonido respecto al octacordio)

³² FP o forma prima es el grupo en su orden normal transpuesto a do, esto es comenzando en 0.

³³ Ambos pentagramas están escritos en clave de fa y con 5 bemoles.

en el cual la relación interválica en cada grupo es igual; esto es, cada grupo está conformado por un subgrupo de alturas más extenso, realizado con sucesión de semitonos, seguido de subgrupo menos extenso, realizado por sucesión de tonos.

Observemos en la figura 34 los dos conjuntos en su orden normal, 34 A) el octacordio de la primer frase de la sección C y 34 B) el nonacordio de la sección B de *Aserradero*.

Figura 34 - A) octacordio del primer inciso de la primera frase de la sección C de *Aserradero*. B) nonacordio de la sección B de *Aserradero*

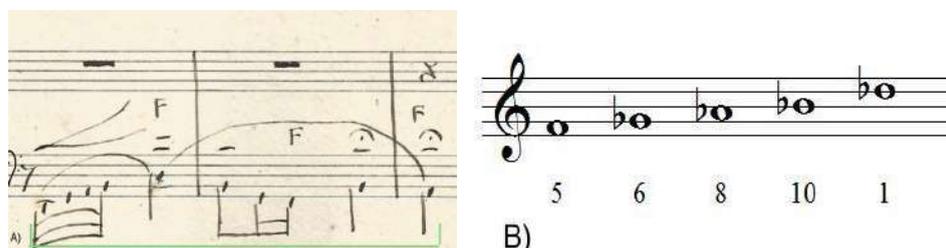
A)
 B)

Fuente: Elaboración propia.

En la figura 34 vemos la igualdad de la relación interválica entre los miembros de ambos conjuntos. En la imagen 34 A) se presenta una sucesión de cinco intervalos de semitonos (PCI 1) seguido de dos intervalos de tonos enteros (PCI 2); en tanto que en la figura 34 B) se percibe una sucesión de seis intervalos de semitonos (PCI 1) seguido por dos intervalos de tonos enteros (PCI 2).

La segunda frase de la sección C que abarca desde el c.24 al c.29, está realizada con cinco alturas diferentes, lo que forma un pentacordio cuyo orden normal es [5,6,8,10,1] y su forma prima (01358). Observemos el fragmento en la figura 35 A) y el pentacordio en la figura 35 B)

Figura 35 - A) Segunda frase³⁴ de la sección C B) Conjunto FN 5-27, sobre el cual está construido el inciso



Fuente: Elaboración propia.

Las alturas de este pentacordio coinciden en su formación interválica con la de un acorde de novena mayor, como lo podemos visualizar en la figura 36 A) y B).

Figura 36 - A) Pentacordio FN: 5-27. B) Acorde de 9na mayor, comenzando desde la segunda nota del pentacordio



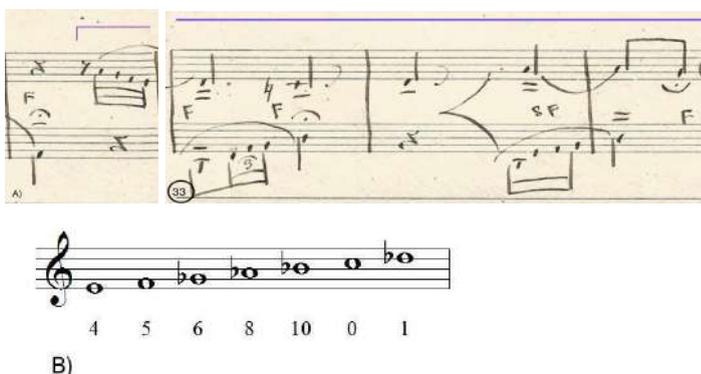
Fuente: Elaboración propia.

Es de notar que las alturas del pentacordio [5,6,8,10,1] sobre el que está construido esta segunda frase de la sección C, también están presentes en el octacordio [1,2,3,4,5,6,8,10] sobre el que está constituida la primer frase de esta misma sección, por lo que el ambiente melódico-armónico de ambas frases es similar.

Respecto a la tercera frase de la sección C, que abarca los compases 29 a 35, visualizo un heptacordio cuyo orden normal es [4,5,6,8,10,0,1] y su FN es: 7-30. En la figura 37 A) se presenta la tercer frase de la sección C y en la figura 37 B) vemos el heptacordio en su orden normal.

³⁴ Repetición del inciso, ya que en esta sección de *Aserradero* cada frase está formada por un inciso y su repetición. El fragmento tiene clave de fa en la mano izquierda y los mismos 5 bemoles que tiene desde el comienzo de la pieza.

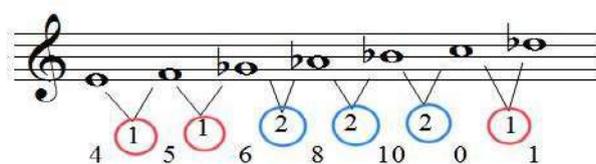
Figura 37 - A) Tercera frase³⁵ (repetición del inciso) de la sección C de Aserradero.
 B) Heptacordio presente en la tercera frase de la sección C, FN: 7-30



Fuente: Elaboración propia.

Como particularidad respecto a la relación intervalar de los sonidos de esta agrupación, observo que contiene la misma cantidad de intervalos PCI1³⁶ y PCI2, esto es, tres semitonos y tres tonos, como se ejemplifica en la figura 38.

Figura 38 - Clase de intervalos presentes en el set FN 7-30, de la tercer frase de la sección C de Aserradero



Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, estas alturas [4,5,6,8,10,0,1] salvo una (0), también están presentes en el octacordio de la primera frase de esta sección: [1,2,3,4,5,6,8,10].

También es de destacar que las alturas de esta agrupación escalística coinciden con la de una escala menor napolitana, esto es, una escala menor armónica con la segunda minorizada³⁷.

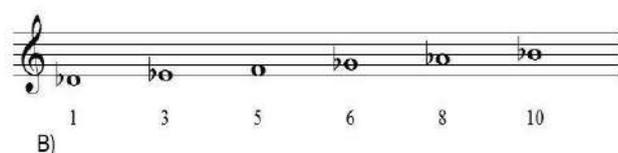
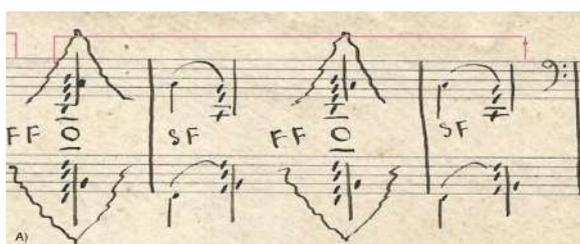
³⁵ Fragmento escrito con ambos pentagramas en clave de fa.

³⁶ PCI Pitch class Interval es el identificativo numérico que se le otorga al Intervalo de clase de altura, así como también se le otorga a las alturas

³⁷ En el libro de Armonía de s.XX, Perischetti detalla que el libre emplazamiento de los grados de la escala, posibilita la formación de otras escalas además de las mayores y menores, a las cuales llama "escalas sintéticas". Estas escalas originales o sintéticas de 7 sonidos se pueden encontrar en diferentes modos dependiendo del grado de la escala que sea tomado como centro en el desarrollo

La cuarta frase de la sección C abarca desde el c.35 al c.38 y está diseñado con seis alturas diferentes cuyo nombre en la tabla de Forte es 6-32. En la figura 39 A) vemos el inciso de la última frase y en 39 B) el hexacordio correspondiente en su orden normal.

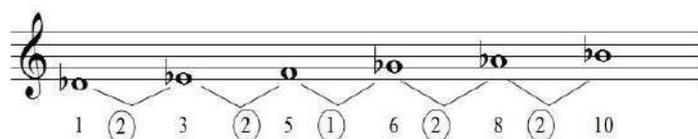
Figura 39. A) Cuarta frase (repetición del inciso) de la sección C de *Aserradero*³⁸. B) Hexacordio utilizado en la cuarta frase de la sección C, FN: 6-32



Fuente: Elaboración propia.

Respecto a este hexacordio se destaca su formación intervalar en forma de palíndromo. Los intervalos de clase de altura ordenados en su orden normal dan como resultado un “espejo” de intervalos 2 2 1 2 2, esto es, T T ST T T, como se puede visualizar en la figura 40.

Figura 40 - Hexacordio sobre el cual está construida la última frase de la sección C de *Aserradero*



Fuente: Elaboración propia.

melódico. En este caso particular considero que Barradas usa la escala centrándose en la nota Fa que sería el primer grado de dicha escala napolitana. La melodía descende de Do a Fa para luego ir hasta Si con calderón, por lo que está alternando los reposos entre el 1er y 4to grado de la escala de fa napolitana menor (Perischetti, V. 1985).

³⁸ En este pasaje el pentagrama superior tiene clave de sol y el inferior tiene clave de fa.

Coincidentemente con esa organización interválica de palíndromo, he observado coincidencia con el movimiento que hacen las manos al momento de la ejecución de ese pasaje. Como detallé previamente, la formación intervalar de este set tiene forma de espejo (dos intervalos de tono, uno de semitono y dos de tono) hecho que coincide con el movimiento de las manos ejecutando el pasaje, en el cual ambas manos ejecutan el acorde Barradas por movimiento contrario, lo que produce sonoridad y efecto visual de espejo. Luego de ese pasaje, ambas manos hacen una nota suelta seguido de acorde, que también está diseñado por movimiento contrario en forma de espejo. En la figura 39 A) podemos visualizar el diseño de la frase en forma de palíndromo.

Es de destacar que todas las agrupaciones sobre la que está construída la sección C de *Aserradero* coinciden en varios de sus sonidos. Como se ha mostrado en el análisis realizado, las cuatro frases que integran la sección C son: un octacordio la primera frase, un pentacordio la segunda, un hectacordio la tercera y un hexacordio la cuarta y última. Observemos en la figura 41 las cuatro agrupaciones de las cuatro frases y sus coincidencias de alturas.

Figura 41 - Las cuatro agrupaciones de las cuatro frases de la sección C de *Aserradero* y sus coincidencias encerradas con colores iguales

The figure shows two musical staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first staff contains two phrases. The first phrase has notes with fingerings: 1 (red), 2 (blue), 3 (blue), 4 (green), 5 (red), 6 (red), 8 (red), 10 (red). The second phrase has notes with fingerings: 5 (red), 6 (red), 8 (red), 10 (red), 1 (red). The second staff contains two phrases. The first phrase has notes with fingerings: 4 (green), 5 (red), 6 (red), 8 (red), 10 (red), 0 (yellow), 1 (red). The second phrase has notes with fingerings: 1 (red), 1 (red), 3 (blue), 5 (red), 6 (red), 8 (red), 10 (red). The colors of the boxes indicate pitch class coincidences across the four phrases.

Fuente: Elaboración propia.

De la figura 41 se desprende que las alturas 5 6 8 10 1 están presentes en las cuatro agrupaciones usadas en las cuatro frases. En mi opinión la sección C de *Aserradero* tiene una sonoridad bastante uniforme, por lo que me inclino a pensar que está concebido en base a una sola agrupación de alturas, formada por la suma de las alturas de todos los grupos de la sección. Esto da como resultado un

nonacordio 0 1 2 3 4 5 6 8 10, que coincide con el utilizado en la sección B. En cada frase de la sección C estaría utilizando un subgrupo del grupo principal.

5.1.6 Sección A''

La sección de cierre abarca desde el c.39 al 43 y retoma con lo presentado en la sección A de apertura pero con variaciones, por lo que la llamo sección A''.

En cuanto a la célula melódico-rítmica en esta última sección, se muestra igual que en la sección A del comienzo, está escrita también en 6/8 y el diseño de frase es el mismo, como lo podemos comprobar en la figura 42.

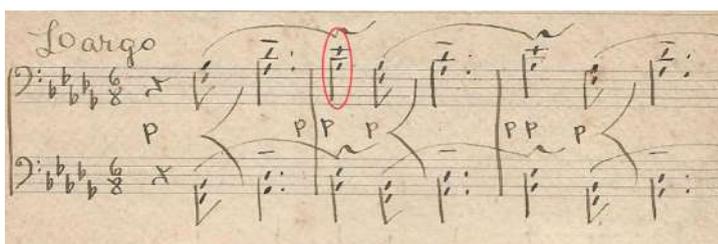
Figura 42 - Sección A'', compases 39 a 43 de Aserradero³⁹



Fuente: Partitura de Carmen Barradas.

La diferencia con la primer sección radica en un desplazamiento métrico: en la sección A, el motivo empieza en la tercer corchea del primer tiempo, y en esta sección A'' comienza en levare de corchea que se dirige inmediatamente hacia el siguiente compás como se puede visualizar en las Figuras 43 y 44 respectivamente.

Figura 43 - Sección A apertura de Aserradero, compás 1 y 2

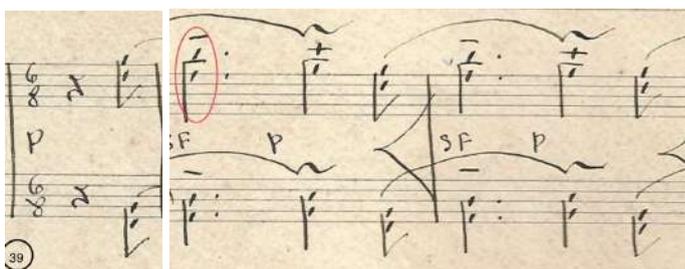


Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

³⁹ Ambos pentagramas están escritos en clave de fa y con 5 bemoles en armadura.

En la figura 43, en la sección A de *Aserradero* observamos que el primer pulso fuerte de la pieza es con la altura mib, que es la tercera figura de la frase.

Figura 44 - Sección A' de cierre de *Aserradero*, compás 39 a 41⁴⁰



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Como se desprende de la figura 44, en la sección A' (Figura 44) el tiempo fuerte está en la nota reb que es la segunda figura de la frase.

Ese desplazamiento rítmico produce que en la sección de apertura la melodía fluya hacia tiempo fuerte en Mib, y en la sección de cierre la melodía fluye hacia tiempo fuerte en Reb.

Respecto a la organización de alturas de la última sección de *Aserradero*, observamos que se mantiene la misma de la primera sección, puesto que el diseño de célula melódica es el mismo. Por esto, en esta última sección, tenemos el mismo pentacordio FN 5-35 de la sección A.

Con estas observaciones considero que *Aserradero* presenta una estructura semejante a la de un Rondó, con un tema A que es el hilo conductor del discurso, y se presenta al comienzo, en la mitad y al finalizar, con algunas variantes.

⁴⁰ Los dos pentagramas están escritos en clave de fa y con 5 bemoles en la armadura.

6 ANÁLISIS DE FUNDICIÓN

Fundición, la segunda pieza a estudiar, compuesta y estrenada por Carmen Barradas en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1922, es de acuerdo a la tradición de ejecución, la pieza que se ejecuta en segundo lugar del tríptico.

Escrita en 29 compases, visualmente *Fundición* nos remite a la sección de apertura de *Aserradero* (estudiada en el punto 5 de este trabajo), desde la igualdad en el indicador de compás (6/8), así como por la similitud en las células métricas utilizadas. Como muestra la siguiente figura 45, el material rítmico utilizado a lo largo de *Fundición* es: negras, corcheas, negras con punto y silencios de negra y corchea, lo cual Barradas combina formando diferentes células.

Figura 45 - Figuración rítmica mantenida en *Fundición*

FUNDICION

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Fundición'. The score is written on three systems of two staves each, with a 6/8 time signature. The tempo is marked 'LENTO'. The key signature has two flats. The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like 'ENERGICO', 'SF' (Sforzando), 'F' (Forte), and 'P' (Piano). The notation is characterized by frequent slurs and accents, indicating a complex rhythmic structure. The first system starts with 'ENERGICO SF' and includes a large slur over the first two measures. The second system continues with 'F', 'SF', 'SF', and 'P'. The third system features a sequence of 'P', 'SF', 'F', 'SF', 'F', 'SF', and 'SF' dynamics, with a final 'SF' marking at the end.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

6.1 ESTRUCTURA

La pieza se presenta con una estructura que aparenta ser más homogénea que las otras dos piezas del tríptico, sin separación en secciones ni cambios de tempo o movimiento fijados por la compositora. Sin embargo, en un análisis más detallado, he observado una estructura que podría enmarcarse dentro de lo que Jans LaRue llama pequeñas y medianas dimensiones (Jan LaRue, *Análisis del estilo musical*, 1989).

Analizando desde la pequeña dimensión, he observado una sucesión de células rítmico-melódicas a las que denomino incisos (al igual que los he identificado en *Aserradero*) que en la mayoría de los casos van seguidos de su repetición o en algunos pocos casos de su variación. En la tabla 2, se visualizan los diferentes incisos a lo largo de *Fundición* con la referencia al compás en que se encuentran⁴¹.

Tabla 2 - Diferentes incisos de *Fundición* con su correspondiente número de compás

Inciso 1	Inciso 2	Inciso 3	Inciso 3'	Inciso 4	Inciso 5	Inciso 6	Inciso 6'	Inciso 7
C 1-2	C 4-5	C 6-8	C 9-10	C 10-11	C 13-15	C 17-19	C 28-29	C 24-25
C 2-4	C 5-6			C 12-13	C 15-17	C 22-23		C 26-27
C 19-20								
C 21-22								

Fuente: Elaboración propia.

Como observamos en la tabla n°2, a lo largo de la pieza distingo siete incisos diferentes más dos variaciones de dos de ellos (a los que llamo 3' y 6'). Observemos a continuación cada inciso en la partitura de *Fundición*.

⁴¹ La mayoría de las veces los incisos no ocupan exactamente la extensión de un compás, por lo cual en algunos casos, se repite el número de compás en uno y otro inciso.

Figura 46 - A) y B) partitura de Fundición con cada inciso delimitado⁴²

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Por otra parte, partiendo del concepto que LaRue llama dimensiones medias (LARUE, 1989) considero que estos incisos se pueden agrupar en un nivel estructural mayor, visualizándolo de la siguiente forma:

Tabla 3 - Sectores dentro de Fundición

Sector A	Sector B	Sector A'
Compás 1 a 10	Compás 10 a 19	Compás 19 a 29

Fuente: Elaboración Propia.

De esta manera, estos tres sectores conforman una estructura tripartita ABA', en la cual el último sector tiene algunas similitudes con el sector A, por lo que

⁴² En el compás 20 (figura 46 B) Hay una pequeña variante en una nota, que encerré con color azul, pero no considero que por sí sola sea suficiente para considerar el inciso como una variación del 1.

decidí tomarlo como variación del primer sector y llamarlo A'⁴³. La principal igualdad entre ellos es que el sector A' comienza con el mismo inciso que comienza el sector A, lo que se percibe como un retorno al comienzo. Luego continúa con el inciso 6, que fue utilizado en el sector B de la pieza, luego el inciso 7, que es material nuevo, y termina con el inciso 6' que es una variación del inciso 6 usado en el sector B. En definitiva, el sector A' está formado mayoritariamente con material que habría previamente usado en el total de la pieza, sea en el sector A como en el B, pero al comenzar con el mismo inciso 1 que es con el que comienza el sector A, sobre todo a nivel auditivo es percibido más como un retorno al sector A que al B. Asimismo la mano izquierda del sector A' ejecuta desde comienzo al fin, la misma célula realizada en la mano izquierda del inciso 1 del sector A.

En cuanto a la división tripartita ABA' he observado una extensión bastante regular dentro de cada sector, ocupando una longitud de entre 9 y 10 compases cada parte. En mi opinión esto produce una sensación de pieza regular y tranquila, que se ejecuta en el medio de dos piezas con una estructura mayormente irregular. Tomando la terminología de LaRue de "grandes dimensiones" considero que *Fundición* puede funcionar como una pieza que forma parte de un todo (las 3 piezas), en el cual este movimiento es de carácter más homogéneo, regular y con menos agitación que las otras dos piezas contiguas. Esta identificación de forma tripartita en la pieza y su división en incisos fue fundamental en el proceso de creación de mi interpretación, puesto que generó las bases para la comprensión de elementos como la dirección del fraseo, discurso y sobre todo en el proceso de memorización.

6.2 DISEÑO

Respecto al diseño general de *Fundición*, hay un conjunto de variables visuales y sonoras que nos remiten directamente a la primera pieza, *Aserradero*. Dentro de los elementos visuales en común están: la misma armadura de clave de 5 bemoles en ambas piezas, los dos comienzos escritos con clave de fa para los dos pentagramas, el mismo indicador de compás y similares estructuras rítmicas (figuras

⁴³ Estos tres sectores están indicados en la figura 46 A) y B) con paréntesis recto verde.

47 y 48). En las indicaciones de la partitura también se observa igualdad en el uso de ligadura de expresión separando los incisos y la utilización de reguladores dinámicos en ambas piezas. El principal elemento sonoro en común es que ambos pasajes suenan en el mismo registro del piano y mantienen células rítmicas muy similares.

Figura 47 - Primera sección de *Fundición*, c 1 a 4

FUNDICION

The image shows a handwritten musical score for 'Fundición'. It consists of two staves. The top staff is marked 'LENTO' and 'ENERGICO sf'. The bottom staff has dynamic markings 'sf', 'f', and 'sf'. Purple arrows point to specific notes and slurs across both staves.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Figura 48 - Primera sección de *Aserradero*, c 1 a 4

Loargo

The image shows a handwritten musical score for 'Aserradero'. It consists of two staves. The top staff is marked 'Loargo'. The bottom staff has dynamic markings 'P', 'PP', and 'P'. Purple arrows point to specific notes and slurs across both staves.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Por otro lado, dentro de elementos que las diferencian están las alturas con las que está diseñado el pasaje y la dirección del fraseo: mientras que la primera frase de *Fundición* se caracteriza por tener un diseño melódico con dirección predominantemente descendente (figura 47), *Aserradero* se caracteriza por tener dirección ascendente (figura 48).

6.3 ORGANIZACIÓN DE ALTURAS

Referente a la organización de alturas utilizada en *Fundición*, Barradas emplea una armadura de clave de cinco bemoles que se corresponde con la tonalidad de Re b Mayor. Asimismo, analizando cómo aparecen esas alturas en el transcurso de la pieza, he visualizado algunas agrupaciones de sonidos que se presentan de una manera particular en el transcurrir de los incisos. Por esto voy a analizar con qué sonidos trabaja Barradas en cada Inciso de la pieza.

6.3.1 Inciso 1 - Grupo FN 6-z25 [0,1,3,5,6,8]

Entre los compases 1 y 3, donde se encuentra el inciso 1 y su repetición, visualizo el hexacordio [0,1,3,5,6,8] en su forma prima como se observa en la figura 49 A). En la figura 49 B) podemos observar el hexacordio en su orden normal.

Figura 49 - A). Primer inciso de *Fundición*. B) Hexacordio FN 6z25 [0,1,3,5,6,8] en versión escalística

FUNDICION

A) Handwritten musical score for 'FUNDICION'. The top staff is marked 'LENTO' and the bottom staff 'ENERGICO SF'. The score includes dynamic markings like 'F' and 'SF' and features several notes circled in red, indicating the hexacord [0,1,3,5,6,8].

B) Musical notation showing the hexacord [0,1,3,5,6,8] in its normal order on a single staff.

B)

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

En este primer inciso se destaca una armonía formada por intervalos de 5tas y 6tas como se desprende de la figura 50.

Figura 50 - Compás 1 y 2 de *Fundición*. Armonía de 5tas y 6tas

FUNDICION

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

6.3.2 Inciso 2 - Grupo FN 6-z25 [5,6,8,10,11,1]

En los compases 4 y 5 se desenvuelve el segundo inciso de la pieza y su repetición, que está construido en base a la agrupación [5,6,8,10,11,1]. Obsérvese en la figura 51 A) el set en el segundo inciso de *Fundición* y en la figura 51 B) el set en versión escala.

Figura 51 - A) Segunda región de *Fundición* con el set [5,6,8,10,11,1]⁴⁴. B) Hexacordo [5,6,8,10,11,1]

A)

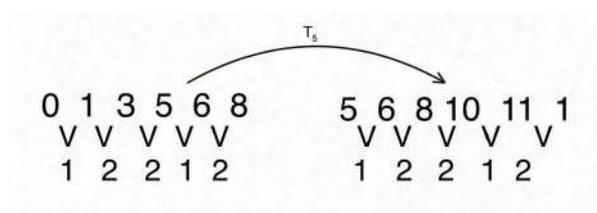
B)

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

⁴⁴ De la misma manera que sucedió en *Aserradero*, los recortes de las piezas en la mayoría de los casos omiten la clave y las alteraciones (por encontrarse estas solo al comienzo de las obras y cuando hay cambios) por lo que considero oportuno agregar al recorte una nota con la clave y alteraciones que contiene. En este caso, ambas manos en clave de fa y cinco bemoles de armadura.

La estructura interválica del hexacordo [5,6,8,10,11,1] presente en este segundo inciso, coincide con la estructura del hexacordo del primer inciso [0,1,3,5,6,8], por lo que el hexacordo de la segunda región es una transposición del hexacordo de la primer región, que se encuentra en su forma prima⁴⁵. En este caso, el operador transpositor es 5, por lo que este set es T5 respecto del primer set (ROIG-FRANCOLI, 2021)⁴⁶, como se puede apreciar en la figura 52.

Figura 52 - Series en su orden normal, cuya relación interválica es equivalente



Fuente: Elaboración propia.

Es de subrayar que, en la transposición realizada, hay cuatro alturas que se repiten en ambos grupos, esto es las alturas 1 5 6 y 8. Por lo tanto, cada set tiene solo dos alturas que no están presentes en el otro grupo; en la forma prima las alturas que no se repiten en la transposición son 0 y 3, mientras que en el set T5 las alturas que no se repiten en la forma prima son 10 y 11.

En cuanto a la relación armónica, en este segundo inciso al igual que en el primero, el movimiento sigue siendo de acordes plaqué, pero con armonía predominantemente cuartiana, intercalando 3eras y 5tas, como se destaca en la figura 53.

⁴⁵ Esto es, la primera altura del grupo de sonidos en versión escala es 0.

⁴⁶ Como explica Roig Francoli, dos sets con el mismo número de clases de altura y en su orden normal son transposicionales si pueden transformarse uno en otro sumándole el mismo número a cada clase de altura del set. Ese número que se le suma es el operador transpositor (Roig-Francoli, 2021). En este caso particular, el set del inciso 1 es 0, 1, 3, 5, 6, 8 y el set del inciso 2 es 5, 6, 8, 10, 11, 1; sumándole el operador transpositor 5 a cada una de las alturas del set del inciso 1, este se transforma en el set del inciso 2.

Figura 53 - Segundo inciso de Fundición y su repetición, basado mayoritariamente en armonía de 4tas, con alternancia de 3eras y 5tas

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

6.3.3 Grupos Superpuestos - Incisos 3 Y 3'

Desde el inciso 3 hasta el inciso 3' inclusive (compases 6 al 9) he observado una superposición de las alturas del set que trabajó hasta el momento: mientras la mano izquierda trabaja con alturas del set en su forma prima, la mano derecha lo hace principalmente con alturas de la transposición T5.

Figura 54⁴⁷ - Incisos 3 y 3'

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

⁴⁷ Escrita en clave de fa en ambos pentagramas y con 5 bemoles en la armadura.

En esta figura las alturas encerradas con azul son las pertenecientes al set en su forma prima, Las alturas encerradas en verde pertenecen a la transposición 5 del mismo set. La altura encerrada en amarillo no pertenece a los sets presentados hasta el momento.

Como se observa en la figura 54, en los incisos 3 y 3' aparecen alturas de los dos sets de manera superpuesta. También aparece una altura 9, esto es la natural, como nota extraña a las que están presentes en las formaciones anteriores, haciendo una especie de bordadura inferior.

6.3.4 Grupos Superpuestos, selección de Alturas - Inciso 4- Comienzo de Sector B

En lo que a mi entender es el comienzo de la sección B, se continúa observando el trabajo con las alturas de las dos transposiciones anteriormente presentadas: mano izquierda trabaja con alturas del set en su forma prima, y mano derecha trabaja con alturas del set en T5, como se subraya en la figura 55.

Figura 55⁴⁸ - Inciso 4

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

En esta figura Trabaja con alturas del set en su forma prima en la mano izquierda (recuadrados en color azul) y con alturas del set en T5 en la mano derecha (recuadrados en verde)

Considero importante destacar que si bien las alturas utilizadas por la compositora están dentro de los sets analizados, no están presentes todas las alturas de la colección, sino que la compositora se limita a elegir algunas de las

⁴⁸ Escrita en clave de fa en ambos pentagramas y con 5 bemoles en la armadura.

alturas. En el caso del inciso 4, se utilizan tres alturas del hexacordo en la mano derecha y en la izquierda se utilizan 5.

6.3.5 Grupo FN 7-35 [1,3,5,6,8,10,0] - Inciso 5 y 6

Entre el inciso 5 y el 6 Barradas utiliza un conjunto de 7 alturas, selección que coincide con la organización de una escala mayor diatónica como se desprende de la figura 56.

Figura 56⁴⁹ - Incisos 5 y 6 de *Fundición*, compases 13 a 18, con las alturas del heptacordio encerradas en color violeta

The image displays a handwritten musical score for 'Fundición' by Carmen Barradas, covering measures 13 to 18. The score is presented in three systems. The first system is labeled 'Inciso 5' and the third system is labeled 'Inciso 6'. The second system is labeled 'CARMEN BARRADAS'. The notes in the first and third systems are circled in purple to highlight the heptacord. Dynamics include F, P, SF, and P.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Como muestra la figura 56 los incisos 5 y 6 están diseñados en base al heptacordio cuyas alturas coinciden con la escala de Re b Mayor. Aunque en esta sección Barradas esté utilizando todas las alturas pertenecientes a la escala de Re b

⁴⁹ Escrita en clave de fa en ambos pentagramas y con 5 bemoles en la armadura.

Mayor, considero que se crea un ambiente sonoro con una tendencia estática, en el cual usa muy pocos elementos de la tonalidad.

Otro hecho que considero interesante destacar es que desde el comienzo del inciso 5 (compás 13) hasta el final de la pieza Barradas trabaja con tres alturas que son reb, fa y solb, o en la nomenclatura numérica 1,6,8 figura 56 A). Esas tres alturas están presentes en el set trabajado desde el comienzo, tanto en su forma prima como en T5. De la misma manera, si observamos a estas alturas como grupo en sí mismo, constituye un tricordo cuyo FN es 3-9 y su orden normal es [6,8,1]. Este grupo está construido en base a armonías cuartianas, formado por la cuarta lab-reb y reb-solb. Obsérvese esta explicación en la figura 57 A y B).

Figura 57⁵⁰ - A) Compás 13 al fin, construido sobre el set FN 3-9 [6,8,1]

ESTA OPIANO
CARMEN BARRADAS

[6,8,1]

A)

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

⁵⁰ Escrita en clave de fa en ambos pentagramas y con 5 bemoles en la armadura.

Figura 58⁵¹ - Sector A' con separación de incisos

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Como se subraya en la figura 58, en el compás 19 al 22 Barradas re expone el inciso 1, con el cual comenzó esta pieza, por lo que trabaja con el mismo hexacordio del comienzo cuyo FN 6-z25 [0,1,3,5,6,8]. Esto permanece inalterado respecto del comienzo, salvo una altura del compás 19 en la voz aguda y otra del compás 20, en la voz grave. En el sector A, en el compás 1 Barradas utiliza una altura 5 y en el mismo lugar pero del compás 19 la intercambia por una altura 8. De la misma manera en el compás 2 utiliza una altura 6 y en el compás 20 del sector A', la intercambia por una altura 8. Eso no produce cambios a nivel de agrupaciones de alturas, porque esos sonidos por los que intercambia también están presentes en el grupo de alturas de ese sector. No obstante, sí produce un cambio a nivel sonoro puesto que en vez de escucharse en el primer caso una 6ta, se escucha una 4ta, y en el segundo caso en vez de escucharse una 5ta entre las voces graves, se escucha también una 4ta. Obsérvese este cambio en la figura 59 A) y B).

⁵¹ Escrita en clave de fa en ambos pentagramas y con 5 bemoles en la armadura.

Figura 59 - A) Inciso 1 en el compás 1 armonía de 6ta y compás 2 armonía de 5ta

A) ① ②

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Figura 59 - B) Inciso 1 en el compás 19 y 20 con armonía de 4ta en voces

B) 19 20

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Inmediatamente de realizar el inciso 1 con ese pequeño intercambio, le sigue el inciso 1 tal cual se realizó la primera vez, por lo que a mi entender, deja en evidencia la intencionalidad del cambio en las alturas.

Luego de la reexposición del inciso 1, sigue la reexposición del inciso 6 en el compás 22 y 23. Esta nueva presentación del inciso 6 no presenta cambios respecto a su primera presentación en los compases 17 y 18, como se visualiza en la figura 58.

A partir del compás 24, Carmen Barradas presenta material motivico diferente, que he identificado como inciso 7, y está diseñado utilizando seis de las siete alturas que contiene el heptacordo con el que trabajó en el inciso 6, como observamos en la figura 60.

Figura 60⁵² - Inciso 7 de Fundición

The image shows a musical score for 'Inciso 7 de Fundición'. It consists of two staves. The top staff has notes with fingerings 10 and 0 circled in red. The bottom staff has notes with a circled 28. Dynamics markings include P, SF, P, SF, F, F, P, SF, P. There are slurs and accents over the notes.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

Estas seis alturas forman un hexacordio FN 6z26 [5,6,8,10,0,1] que visualizamos en la figura 61.

Figura 61 - Hexacordio sobre el cual está diseñado el inciso 7

The image shows a musical score for 'Hexacordio'. It consists of a single staff with notes and fingerings 5, 6, 8, 10, 0, 1 written below the notes.

Fuente: Elaboración propia.

Como se puede ver en la figura 61, este hexacordio está realizado utilizando todos las alturas de la escala de RebMayor menos una, que es mi b.

A su vez, en este inciso se percibe una línea directa ascendente hacia el sonido reb, por lo que se da una escala con reposo hacia el primer grado de la escala de re b, lo que sonoramente percibo como pasaje con reminiscencia tonal con tránsito melódico desde lab hacia la tónica, como se desprende de la figura 62.

Figura 62⁵³ - Pasaje con línea melódica ascendente hasta Reb

The image shows a musical score for 'Pasaje con línea melódica ascendente hasta Reb'. It consists of two staves. The top staff has notes with fingerings 10 and 0 circled in red. The bottom staff has notes. Dynamics markings include P, SF, P, SF, F, F, F. There are slurs and accents over the notes.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

⁵² Escrita en clave de fa en ambos pentagramas y con 5 bemoles en la armadura.

⁵³ Escrita en clave de fa en ambos pentagramas y con 5 bemoles en la armadura.

Para terminar la pieza, se presenta un último inciso que en mi opinión es una variación del inciso 6, por lo que lo he como 6' (figura 63).

Figura 63⁵⁴ - Inciso 6' diseñado con 5 alturas de la colección de alturas de la escala de Re b



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

En este inciso 6' Barradas utiliza las mismas alturas que utilizó en el inciso 6 menos una, por lo que esta agrupación se transforma en un pentacordio cuyo FN es 5-27 [5,6,8,10,1] que se observa en la figura 64.

Figura 64 - Pentacordio FN 5-27



Fuente: Elaboración propia.

Se destaca que la totalidad de estas alturas están presentes en el hexacordio 6-z25 T5 cuyo orden normal es [5,6,8,10,11,1] que es la agrupación que trabaja desde el principio de *Fundición* (figura 49 B).

En mi opinión, si bien los sets que son utilizados en esta pieza están formados con las alturas que pertenecen a Re b Mayor, mantienen un modo estático de la tonalidad, utilizando escasos elementos del sistema. Esto provoca

⁵⁴ Escrita en clave de fa en ambos pentagramas y con 5 bemoles en la armadura.

sonoramente una sensación de Re b pero sin variaciones de tipo armónicas. Al mismo tiempo, Barradas juega y articula el discurso de la pieza variando otros elementos como ser ritmo, intensidad y pequeños cambios en las alturas de la pieza en relación a su diseño melódico y armónico. Otro elemento a tener en cuenta es la indicación de Barradas al comienzo de la pieza respecto al tempo y carácter: “Lento, enérgico” (figura 46 A). Estas dos indicaciones que podrían aparentar contrapuestas, en mi opinión sugieren la idea de un tempo tranquilo pero sin perder la energía de los elementos que Barradas trabaja variando incesantemente a lo largo de la pieza, como ser los reguladores de intensidad, y la pequeña variación continua en el tratamiento de las alturas en los diferentes incisos de la pieza.

7 ANÁLISIS DE FABRICACIÓN

Fabricación es la pieza que se ejecuta tradicionalmente en el último lugar del tríptico. Es la obra más conocida y ejecutada del repertorio Barradas y también la que contiene más elementos innovadores, desde la grafía en la partitura, así como también el resultado sonoro (figura 65).

Figura 65 - Primera página de la partitura de *Fabricación*

The image shows the first page of a handwritten musical score for the piece "Fabricación" by Carmen Barradas, intended for piano. The score is written in a highly stylized, cursive hand. At the top, it is dedicated "A Hugo Balzo". The title "Fabricación" is written in large, bold cursive, with "para piano" underneath. The tempo is marked "Allegro". The composer's name "Carmen Barradas" is written in the upper right. The score consists of three systems, each with two staves. The first system includes the instruction "Ped Fijo" (pedal fixed). The music is characterized by a complex, rhythmic melody with many slurs and dynamic markings such as SF (Sforzando), F (Forte), and FF (Fortissimo). The notation is dense and intricate, reflecting the innovative nature of the piece mentioned in the text.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas.

7.1 INNOVACIONES EN LA ESCRITURA

7.1.1 Indicador de compás

Está escrita en 38 compases y presenta un número entero como indicador de compás⁵⁵. Este hecho aparentemente inusual, no lo es tal en el repertorio de Carmen Barradas, puesto que hay otras obras en las que también la compositora utiliza un número entero como indicador de compás, como observé previamente con Santos Melgarejo en la publicación “*Carmen Barradas. Obras para piano Volumen 1. Primera Vanguardia de la música académica uruguaya*” en referencia a los Estudios rítmico tonales en si b menor antiguo, en DO# menor armónico y en el Estudio rítmico en mi b menor (Santos, 2022). Respecto al indicador de compás con un número entero, a mi juicio señala la cantidad de tiempos dentro del compás, pero no especifica sobre la extensión de cada uno de esos tiempos. Considero esto como un indicio de búsqueda de libertad que persigue Barradas en su música, en este caso libertad rítmica, dejando la posibilidad de crear tiempos de diferente extensión sin estar limitada a una métrica determinada. Si tomamos en cuenta que *Fabricación* fue escrita en 1922, no deja de sorprender el perfil vanguardista, innovador y de búsqueda de nuevos elementos de expresión de Carmen Barradas, puesto que, en los mismos años compositores de la talla de Fabini, Cluzeau Mortet y posteriormente Lamarque Pons escribían obras con una estética diferente⁵⁶.

7.1.2 Figuras

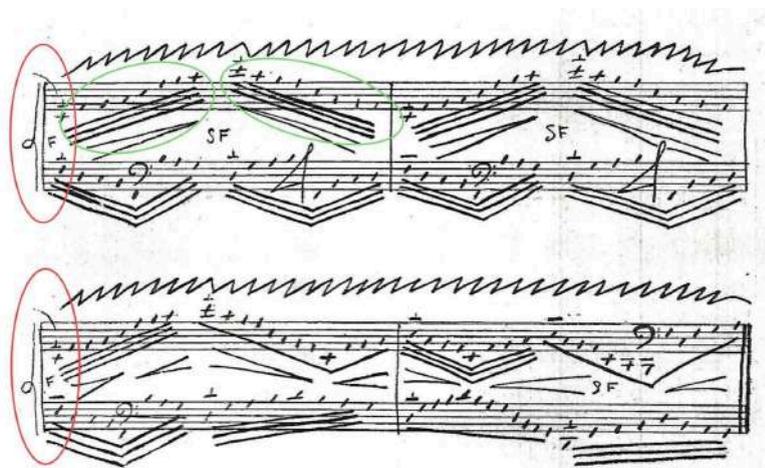
En relación a la grafía utilizada en *Fabricación*, si bien aparenta estar escrita con una escritura no tradicional, en una observación minuciosa distingo el uso de figuras tradicionales, con la peculiaridad de que están realizadas de una manera particular y propia de la compositora. Personalmente creo que la principal singularidad de estas figuras es que en su gran mayoría carecen de plica, por lo que la partitura se ve diferente a lo que es una partitura tradicional de música, puesto

⁵⁵ Sobre el indicador de compás de un solo dígito comenté en el libro realizado en coautoría con la musicóloga Adriana Santos y publicado en conjunto con el CD: Carmen Barradas, Primera vanguardia de la música académica uruguaya en el cual grabé 20 obras de Barradas, lanzado en julio de 2022.

⁵⁶ Recordemos que en el mismo año 1922 que Carmen Barradas estrenara *Fabricación* en el Ateneo de Madrid, Fabini compuso su Poema Sinfónico “Campo”.

que omite dibujar uno de los elementos constitutivos de las figuras como lo es la plica. Paralelamente, Barradas tampoco coloca clave ni repite la armadura de clave al empezar cada nuevo sistema, sino que solo coloca clave y armadura una vez al comienzo, y luego cuando se produce algún cambio, hecho este que también agrega a la particular visión de la partitura, como podemos ver en la figura 66.

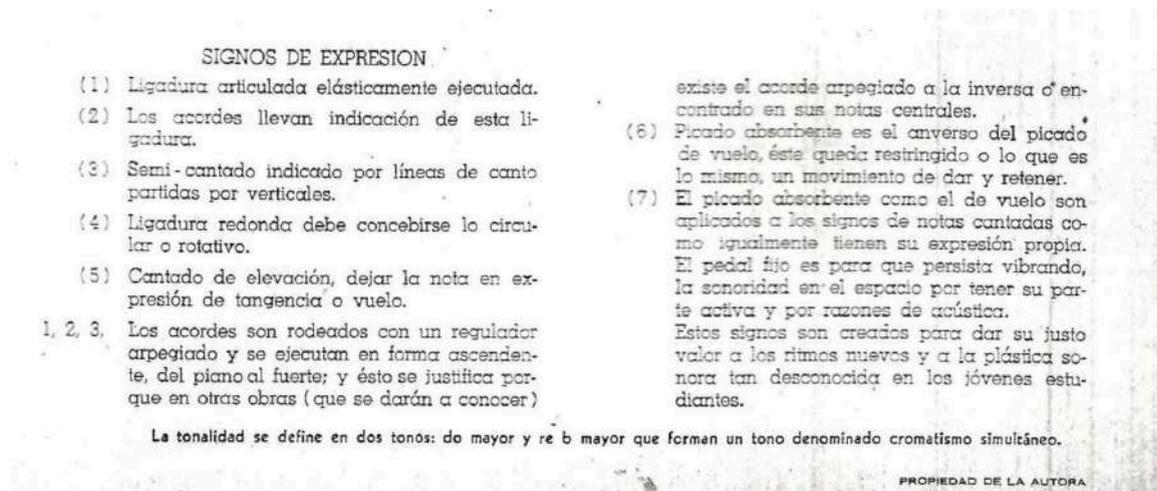
Figura 66 - Compases 7 a 10 de *Fabricación*. Sistemas sin claves, sin armadura y figuras sin plica



Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis propio.

7.1.3 Nuevos “Signos de expresión”

Al mismo tiempo, Barradas acompaña esa particular forma de escritura, con símbolos que no integraban la grafía musical tradicional, a los que ella misma identifica en la partitura editada como “signos de expresión”. Al finalizar la pieza incluye una lista con los símbolos que utilizó y un breve comentario respecto a su significado y/o realización, como se visualiza de la figura 67.

Figura 67 - Última hoja de la partitura editada de Fabricación⁵⁷

Fuente: Partitura Carmen Barradas.

Analizando este punto, considero posible que, Barradas en su búsqueda por lograr un determinado resultado sonoro diferente al común de la época, haya necesitado tomar prestados símbolos que no eran utilizados tradicionalmente en la escritura musical; es así que la compositora utiliza estos signos extra musicales para dar indicaciones precisas en la partitura, con la finalidad de que esos símbolos orienten la interpretación y que el resultado sonoro sea según su propio concepto.

En relación a la grafía el musicólogo García Fernández afirma

La búsqueda de un nuevo universo sonoro fomentó durante todo el siglo XX, tanto la aparición de nuevas técnicas instrumentales, como de instrumentos inéditos a partir de las nuevas tecnologías (tanto mecánicos como eléctricos), que necesitaron modos de representación distintos y específicos. (García, 2007, p. 1).

Locatelli de Pergamo sobre el mismo punto subraya: “Como toda escritura, la notación musical refleja la cultura general del pueblo que la posee y está sometida a las mismas fluctuaciones y vicisitudes que el idioma y el lenguaje musical.” (Locatelli de Pergamo, 1972, p.9).

En el mismo sentido, considero que Barradas utilizó nuevos símbolos, para lograr indicar nuevas realidades sonoras que el desarrollo de su música le implicaba. Locatelli analiza los nuevos signos musicales utilizados por los compositores de

⁵⁷ Respecto al arpeggio con el regulador ondulado, a mi entender Barradas realiza una indicación respecto a su ejecución a nivel dinámico, dejando a libre interpretación del ejecutante la forma de ejecución total.

S.XX y coincidentemente con Chailley, los agrupa en tres orientaciones: 1) Los que tienen que ver con la liberación de la tonalidad; 2) los que tienen que ver con la liberación de la simetría y periodicidad rítmica; y 3) los que tienen que ver con la búsqueda de nuevas sonoridades: instrumentales, electrónicas y concretas. (Locatelli de Pergamo, 1972, p. 16).

A mi entender, la nueva simbología utilizada por Barradas en *Fabricación* se integra justamente a esta última orientación, esto es, los símbolos que tienen que ver con la búsqueda de nuevas sonoridades, en este caso instrumentales. La gran mayoría de estos símbolos están asociados a indicaciones de ataque del sonido, articulación, variaciones de intensidad y de fraseo, por lo que considero que Barradas busca un determinado resultado sonoro diferente al que se buscaba en la época, o diferente al que ella había aprendido de sus antepasados más próximos.

También Locatelli se refirió a un estilo de composición que tuvo su auge en las primeras décadas del novecientos y tiene que ver con el gusto por los sonidos de las máquinas:

El manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti provocó una revolución universal en el arte y en los artistas en general. Comenzó una intensa lucha entre la tradición artística y la nueva estética futurista. Esta quería romper con el pasado y construir un nuevo mundo, basado en la técnica. "Un automóvil -dice Marinetti- es más bello que la Victoria de Samotracia"; y Pratella, portavoz musical del movimiento, declaró en un Manifiesto de los músicos futuristas, en 1911 "Hallamos un placer infinitamente mayor en combatir idealmente ruidos de tranvías, autos, vehículos y muchedumbres gritonas, que en escuchar, por ejemplo, la Heroica o la Pastoral". A partir de ese momento los artistas tratarán de inspirarse en fábricas, arsenales, puentes, usinas, garajes, barcos, trenes, aeroplanos y automóviles. Querían el caos total para volver a crear luego, de la nada, un mundo nuevo y mejor. Esta estética llegó con suma rapidez a todos los países. (Locatelli de Pergamo, 1972, p. 31)

Observando puntualmente la obra de Carmen, Kröger considera

Carmen Barradas, inmersa en el "maquinismo" produce su sorprendente y breve "Fabricación", componiendo una trilogía con "Aserradero" y "Fundición". Su adhesión al maquinismo respondió a una estética del hombre "con" la máquina y su mundo sonoro. (Kroger, 2014, p. 149).

Siguiendo la misma línea de Kröger, entiendo que Carmen sobre todo en *Fabricación*⁵⁸ se alinea con el movimiento maquinista, persiguiendo una sonoridad que encuentra eco en el sonido de máquinas, fábricas y talleres. Sustento esta

⁵⁸ También otras obras de Barradas se relacionan con el movimiento maquinista, sea por la sonoridad que producen o por el nombre de la pieza, como ser Taller mecánico y Nocturno en el taller, además de las otras dos piezas que conforman este trabajo, esto es, Aserradero y Fundición.

afirmación tomando en cuenta dos ideas que fueron planteadas anteriormente: a) los nombres de las piezas hacen referencia a términos relacionados con las máquinas y la industria; b) Barradas necesitó de símbolos que hasta el momento no eran utilizados en el lenguaje musical, probablemente porque necesitaba dar un giro a lo que la partitura indicaba, queriendo lograr nuevas sonoridades, por lo que se sirvió de una simbología nueva.

7.1.4 Pedal Fijo

Otra indicación que diferencia e identifica a *Fabricación* y está escrita en la partitura es respecto al pedal; al comienzo de la pieza la compositora indica: Pedal fijo seguido de un guión, lo que implica que la pieza debe ser ejecutada con el pedal fijo desde principio a fin. Este es un recurso que implica que los apagadores deben estar levantados durante toda la pieza, provocando que el sonido se mezcle y amplifique de una manera diferente a la que se hacía hasta entonces, mezclando sonidos más allá de su coordinación armónica. Esta técnica de dejar vibrando las cuerdas fue usada por compositores contemporáneos a Carmen como por ejemplo Ravel, que usó esta técnica en su obra *Jeau d'eau* compuesta en 1901, en la cual en la última sección hay una indicación de pedal fijo hasta el fin, siendo que la mano derecha hace arpeggios ascendentes y descendentes y la mano izquierda destaca la melodía en octavas.

7.2 ESTRUCTURA DE LA PIEZA

Observando la partitura de *Fabricación* se pueden observar cinco secciones que están delimitadas por los cambios de movimientos indicados por la compositora, como podemos observar en la tabla n° 4.

Tabla 4 - Secciones en la pieza *Fabricación*, delimitadas teniendo en cuenta el cambio de movimiento

Sección 1 (A)	Sección 2 (B)	Sección 3 (A')	Sección 4 (B')	Sección 5 (A'')
Allegro	Andantino	Allegro	Andantino	Allegro
C. 1 a 10	C. 11 a 17	C. 18 a 22	C. 23 a 31	C.32 a 38

Fuente: Elaboración propia.

Las secciones además se diferencian por tener diferente diseño rítmico-melódico y diversas extensiones. Mientras los Allegro 1, 2 y 3 tienen 10, 5 y 7 compases respectivamente, el Andantino 1 tiene 7 compases y el Andantino 2 tiene 9 compases. Considero que el hecho de no regularidad en la longitud de las secciones se presenta alineado con la no regularidad en la longitud de los tiempos dentro de los compases, hecho que comenté previamente y que Barradas lo anticipa con el indicador de compás de número entero.

En cuanto al diseño rítmico-melódico de la pieza, las secciones tienen elementos en común, lo que hace que *Fabricación* transcurra con fluidez. Por otro lado, cada parte también presenta elementos distintivos, lo que provoca una individualidad de cada sección. Como se desprende de la tabla n°4, se da una especie de Rondó, puesto que el diseño estructural de la pieza se da intercalando Allegro y Andantino. El Allegro se presenta tres veces a lo largo de la pieza y el Andantino dos.

7.2.1 Diseño de célula rítmico-melódica

La pieza está diseñada de principio a fin en base a un elemento en común que actúa como hilo conductor a través de las secciones y es el arpeggio. El diseño arpegiado es una característica principal de *Fabricación*, que va articulando y modificándose en el transcurrir de las secciones.

Dentro de cada sección reconozco elementos constitutivos importantes, a los que llamo células; con la misma idea que Cogan identifica células intervalares en su análisis de la pieza *Manos cruzadas* del Mikrokosmos de Bartok vol 4 (COGAN, p 242, 2013).

7.3 ANÁLISIS POR SECCIONES

7.3.1 Sección A – Allegro

La primera sección está diseñada en base a una célula rítmico melódica de arpeggio que se presenta en 3 variantes. La primera variante, que he nombrado A1, aparece en arpeggio de dirección descendente de una octava y un arpeggio en dirección ascendente de dos octavas, realizada por ambas manos en movimiento directo. La propia constitución del motivo de una octava descendente y dos octavas ascendentes, produce que al ejecutar la repetición de la célula, el ámbito de sonidos se mueva por el teclado una octava en dirección ascendente. Luego le sigue la retrogradación de la misma célula A 1 y su repetición, esto es, dos octavas en dirección descendente y una ascendente, como se muestra en la figura 68. En este caso, la repetición de la célula produce el traslado del ámbito sonoro en dirección descendente.

Figura 68 - Sección A en Fabricación

The image shows a handwritten musical score for 'Allegro' by Carmen Barradas. The score is written in bass clef with a key signature of two flats. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'Célula A 1' and 'Repetición célula A 1'. The second system is labeled 'Retrogradación célula A 1' and 'Repetición de la retrogradación célula A 1'. The third system shows further variations of the cell. Dynamics include SF, F, and FF. The piece is marked 'Ped Fijo'. Red arrows and boxes highlight the specific arpeggiated patterns and their repetitions, showing the movement of the sound range up and down the keyboard.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

Esta célula está presente desde el compás 1 hasta el compás 5; desde el compás 6 aparece la segunda variante de la célula, por lo que la denomino célula A 2. Esta variante radica en hacer un arpeggio de dos octavas de extensión y en una sola dirección, esto es, o ascendente o descendente. A su vez a nivel de textura, esta célula se realiza por ambas manos en movimiento contrario, por lo que se produce un espectro de alturas más amplio, que se ve amplificado por el uso del pedal fijo, que viene sonando desde el comienzo de la pieza.

Asimismo, también aparece en este sector, la tercera variante a la que he llamado célula A 3 y consiste en hacer el arpeggio descendente y ascendente, o viceversa, ambos en una octava. Esta célula A 3 se presenta siempre acompañando las demás células de este sector, A 1 y A 2, por lo que a mi entender Barradas la utiliza como una especie de *pivot* o relleno entre células, para cambiar la dirección de fraseo o completar una frase.

Figura 69 - Compás 5 al 10 de Fabricación⁵⁹

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

⁵⁹ Fragmentos escrito con ambos pentagramas en clave de fa (hasta que se presente algún cambio), 5 bemoles en el pentagrama inferior y 5 becuadros en el pentagrama superior.

En la figura 69 observamos el comportamiento de las células desde el compás 5 al 10: célula A1 marcada en color rojo, célula A2 marcada en color verde y célula A3 marcada en color azul.

Para observar cómo se suceden estas tres células rítmico-melódicas a lo largo de la primera sección de *Fabricación* diseñe un gráfico en el cual el eje horizontal representa el tiempo y el vertical el diseño de células. El eje horizontal está dividido en 10 compases, que a su vez, están subdivididos por una línea punteada, que representa cada uno de los tiempos en cada compás (entendiendo que los compases son binarios). En el eje vertical están representadas las células con las que está diseñada la sección. A su vez cada célula está subdividida en dos, de acuerdo a si la realiza la mano derecha (representada por la D) o la mano izquierda (representada por la I). Esas células son: A1, A1R (retrogradación de A1), A2a (ascendente), A2d (descendente) y A3 (Figura 70).

Figura 70 - Gráfico que representa el comportamiento de las tres células con las cuales está compuesta la primera sección de Fabricación

A1	D	■	■	■	■	■					
	I									■	■
A1R	D		■		■					■	■
	I										
A2a	D						■		■		■
	I							■		■	
A2d	D						■		■		■
	I							■		■	
A3	D					■				■	■
	I										
		C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	C8	C9	C10

Fuente: Elaboración propia.

En el gráfico (figura 70) se percibe claramente que entre los compases 1 a 5 se da una sonoridad por bloques, en la que mano derecha y mano izquierda realizan la misma célula al mismo tiempo y por movimiento directo. Por el contrario, desde los compases 6 al 10 mano izquierda y mano derecha realizan diferentes células o misma célula pero realizada por movimiento contrario.

7.3.2 Sección B – Andantino

Esta segunda sección que comienza en el compás 11 se caracteriza por tener un diseño de arpeggios descendentes en la mano derecha al mismo tiempo que la mano izquierda realiza el arpeggio Barradas y una célula melódica. De esta manera considero que la segunda sección está diseñada en base a dos células: célula B y C. La célula B consiste en la repetición de los arpeggios descendentes una cantidad determinada de veces. Esa cantidad varía puesto que hay células formadas por 7 repeticiones de arpeggios y otras formadas por 5 repeticiones, producto de la variabilidad en la longitud de los compases. La célula C es una célula melódica de una sucesión de sonidos por salto. Observamos estas células en la figura 71.

Figura 71 - Sección 2 - Andantino Fabricación, compases 11 a 16. Célula B con 7 y 5 repeticiones del arpeggio

The image displays five staves of handwritten musical notation. The top staff is titled 'Andantino' and 'Célula B'. The second staff is labeled 'Célula B - 7 repeticiones' and shows a sequence of seven descending arpeggios in the right hand and 'Arpeggio Barradas' in the left hand. The third staff is labeled 'Célula B - 5 repeticiones' and shows a sequence of five descending arpeggios in the right hand and 'Célula C' in the left hand. The fourth and fifth staves show further musical notation with various dynamics and articulations.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

Como se demuestra en la figura 71 la cantidad de repeticiones del arpegio varía en cada células, lo que hace que varíe la longitud de cada tiempo. Concretamente, en los compases 11 y 12 cada tiempo está formado por 7 repeticiones de arpegio, mientras que en los compases 13, 14 y 15 cada tiempo está formado por 5 repeticiones de arpegio. En mi opinión, esto es lo que Barradas quiere permitirse con la indicación de compás de número entero explicada anteriormente, en la cual considero que se indica la cantidad de tiempos por compás pero no el valor de los mismos.

7.3.3 Sección A' – Allegro

La tercera sección está diseñada con la célula A en sus variantes 1 y 2, las que aparecen en este sector con pequeñas variaciones; por esto que llamo a esta sección A'.

En el Allegro que comienza en el compás 18, aparece una célula constituida por un arpegio realizado en tres octavas seguido de dos acordes de reposo (que llamo A2') y es realizada por ambas manos en movimiento directo (figura 72 A). Esta célula guarda similitud con la célula A2 (figura 72 B) que consiste en realizar un arpegio en dos octavas en dirección ascendente o descendente pero sin los sonidos de reposo. En la figura 72 observamos las diferencias entre ambas células: mientras que la célula A 2' (presente en la sección 3) recorre tres octavas y tiene un acorde de reposo, la célula A 2 (presente en la sección 1) tiene dos octavas de extensión y no tiene reposo.

En el compás 19 aparece otra célula, que hace arpegio de dos octavas con un acorde de reposo, lo cual también es muy similar a la célula A 2; la diferencia es que la célula A 2 tiene extensión de dos octavas pero no tiene acorde de reposo, mientras la célula A 2'' tiene la misma extensión de dos octavas y además el reposo.

Figura 72 - A) Célula A 2' de la sección 3; B) Célula A 2 de la sección 1; C) Célula A'' de la sección 3

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

En la tercera sección aparecen las células A 2' y A 2'' alternandose. Al terminar aparece la célula A 1 (figura 73).

Figura 73 - Tercera sección, allegro. Compases 18 a 22 con detalle de células⁶⁰

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

⁶⁰ Ambos pentagramas en clave de fa. Pentagrama de la mano izquierda con 5 bemoles y pentagrama de la mano derecha con 5 becuadros.

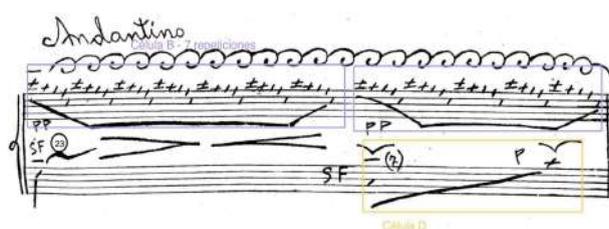
7.3.4 Sección B' – Andantino

La cuarta sección que se extiende desde el compás 23 al 31 es un Andantino con similares características a su homónimo de la segunda sección. La principal similitud radica en que la mano derecha realiza la célula B con 5 o 7 repeticiones (al igual que en el Andantino de la segunda sección), con algunas intervenciones de célula A 1, que Barradas las utiliza para cambiar de ámbito en el teclado. Por su parte, la mano izquierda realiza una célula nueva a la que llamo D (consistente en hacer dos sonidos por salto), en alternancia con el arpeggio Barradas.

Por otro lado, una de las diferencias más notorias entre los dos Andantinos es que en el segundo Andantino el sonido se concentra en la parte aguda del teclado, mientras que en el primero el sonido se concentra en el ámbito grave.

Desde el compás 23 hasta el 27 inclusive se produce la célula B realizada en la mano derecha y la célula D realizada por la mano izquierda, como lo podemos observar en la figura 74.

Figura 74 - Segundo Andantino de Fabricación con indicación de las células utilizadas



The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is annotated with a purple box labeled 'Célula B - 5 repeticiones' and a yellow box labeled 'Célula D'. The score includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *pp*, and features a wavy line above the right-hand staff. The fourth system includes the instruction 'poco Más Movido'.

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

A continuación en el compás 28 y 29 se produce un traslado de ámbito de alturas, desde la parte aguda hacia la grave. Por esto Barradas intercala con la célula B que venía sonando en la mano derecha, la célula A1, para así trasladarse hacia la zona grave (como en el primer Andantino). La mano izquierda, por su parte realiza el arpeggio Barradas. Ambas manos realizan estas células hasta el final del Andantino (figura 75).

Figura 75 - Segundo Andantino de Fabricación. Compás 28 a 31

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

7.3.5 Sección A'' – Allegro

La última sección que abarca desde los compases 32 a 38 se presenta nuevamente como un Allegro, con características similares al primer y segundo Allegro, pero como todas las secciones de *Fabricación*, también tiene particularidades que la diferencian.

En el caso del último Allegro se presentan las células A1, A2 y A2' y acordes de reposo tomados por movimiento contrario. En la figura 76 podemos observar cómo se suceden y combinan estas células a lo largo de la última sección de *Fabricación*.

Figura 76 - Tercer Allegro de *Fabricación*

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

En este último Allegro se presenta como elemento nuevo la figura ligada a un acorde plaqué, realizado en ambas manos por movimiento contrario.

7.4 ORGANIZACIÓN DE ALTURAS

En cuanto a la organización de alturas en *Fabricación*, Barradas plantea dos armaduras de claves diferentes, una para el pentagrama de la mano izquierda y otra para el pentagrama de la mano derecha. Según mi punto de vista, este hecho pudo haber llevado a pensar que *Fabricación* es una pieza politonal, como se ha afirmado en algunas ocasiones; por ejemplo en la partitura editada de *Fabricación* hay un primer sector bajo el título “juicios críticos” en el que se agregan comentarios de artistas de diversas disciplinas y críticos, entre los cuales hay una cita que sostiene “...El juego expresivo de dos tonalidades, do mayor y re b mayor, adquieren

predominante magnitud y grandeza...”(Andrés Cavier, Partitura editada de *Fabricación*)

Sin embargo, considero oportuno realizar el análisis de la organización de alturas mediante la teoría de los conjuntos, dado que a mi entender la pieza no tiene comportamiento tonal en ninguno de sus aspectos.

Al comienzo se presentan dos arpeggios (con indicación de arpeggio Barradas, comentado previamente) donde muestra la colección de alturas con las que va a trabajar a lo largo de la pieza: el conjunto [5,7,9,0] en el pentagrama a ejecutarse con la mano derecha y el conjunto [6,8,10,1] en el pentagrama a ejecutarse con la mano izquierda (figura 77).

Figura 77 - Compás 1 de *Fabricación*, con arpeggios que muestran la colección de alturas con las que va a trabajar en la pieza

Fuente: Partitura de Carmen Barradas

Es de destacar que relación interválica de ambos conjuntos es la misma, hecho que indica que los dos grupos son una transposición del mismo set, cuya forma prima es [0,2,4,7], como se demuestra en la imagen 78 A), B) y C).

Figura 78 - Alturas y grupo en Fabricación, clasificación en A, B, y C

A)

B)

C)

Fuente: Elaboración Propia

Su descripción es la siguiente: A) Alturas presentes en el pentagrama a ejecutarse con la mano derecha en Fabricación, en su orden normal [5,7,9,0] con indicación de relación interválica. B) Alturas presentes en el pentagrama a ejecutarse con la mano izquierda de Fabricación, en la mayor parte de la pieza, en su orden normal [6,8,10,1], con indicación de relación interválica. C) Grupos en su orden normal y su relación con el grupo en su forma prima a través del operador transpositor.

Respecto a la utilización de estos conjuntos de alturas a lo largo de la obra, podemos dividir el material de acuerdo al tratamiento realizado en el pentagrama a ejecutarse con la mano derecha y el pentagrama a ejecutarse con la mano izquierda, como señalo en la tabla 5.

Tabla 5 - Conjuntos utilizados en Fabricación, diferenciados de acuerdo a cada sección y a cada pentagrama

	Allegro Sección A C 1 a 11	Andantino Sección B C 12 a 17	Allegro Sección A' C 18 a 22	Andantino Sección B' C 23 a 31	Allegro Sección A'' C 32 a 38
M derecha	[5,7,9,0]	[5,7,9,0]	[5,7,9,0]	[5,7,9,0]	[5,7,9,0]
M izquierda	[6,8,10,1]	[6,8,10,1,3]	[6,8,10,1,3]	[6,8,10,1,3]	[6,8,10,1]

Fuente: Elaboración Propia.

Por un lado, la mano derecha sostiene durante toda la pieza un diseño melódico realizado totalmente con las alturas presentadas al comienzo en el arpeggio Barradas, esto es conjunto [5,7,9,0] FN 4-22. En otras palabras, la mano derecha ejecuta los mismos sonidos de principio a fin, sin introducir ninguna sonoridad diferente a las planteadas en el primer acorde. En la figura 79 vemos la primera carilla de *Fabricación*: en el pentagrama superior se observa el conjunto [5,7,9,0] con recuadro en rojo, en la mano izquierda el conjunto [6,8,10,1] con recuadro en verde.

Figura 79 - Primer hoja de *Fabricación*

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

Por otro lado, el pentagrama a ejecutarse con la mano izquierda presenta una variación en el transcurso de las secciones. En el arpeggio Barradas utilizado al comienzo, la compositora plantea el tetracordo [6,8,10,1] y durante la primera sección de la pieza utiliza exclusivamente esas alturas, como lo podemos observar en la figura 79 (recuadrado en verde) y está ejemplificado en la tabla n°5. Sin

embargo, en la segunda sección (compás 12 a 18), aparece un sonido que no estaba presente en el arpeggio del comienzo y es la altura 3 (mib). De esta manera, al mantenerse las mismas alturas del tetracordo de la sección A) y sumarse la altura 3, este set se transforma en un pentacordio N.O [6,8,10,1,3], cuyo FN 5-35.

En la figura 80 observamos parte del primer Andantino de *Fabricación* (sección B), donde encierro en celeste la nueva altura que se agrega, que es mi b⁶¹, formando el pentacordio FN 5-35. Las alturas que ya estaban presentes en el tetracordo de la sección anterior están encerradas en color verde.

Figura 80 - Compás 12 a 16 de Fabricación

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

⁶¹ Como observé previamente, Barradas solo utiliza clave y armadura al comienzo de la partitura y cada vez que se presentan cambios. Por consiguiente, es conveniente recordar que en esta carilla la mano izquierda está escrita en clave de Fa y tiene la armadura de 5 bemoles. La mano derecha está escrita también en clave de fa y con 5 becuadros en armadura.

Es de destacar que este pentacordio ya fue utilizado por Barradas en la pieza *Aserradero*, en la sección de apertura, aunque en ese caso lo utiliza en una transposición diferente: N.O. [1,3,5,8,10]⁶². Comparando ambos fragmentos observamos que mientras en *Fabricación* aparece el grupo en forma predominantemente horizontal, de forma arpegiada y con sonidos sucesivos, en *Aserradero* este grupo es utilizado en forma de acordes plaqué, con predominancia de armonías cuartianas.

En las dos siguientes secciones, esto es, en la sección 3 y 4, Barradas continúa utilizando el pentacordio 5-35, hasta que, en la última sección, vuelve a utilizar el tetracordio presentado al comienzo FN 4-22, en su transposición T6.

Dado que la diferencia entre el grupo 4-22 y el grupo 5-35 es una sola altura, el cambio que se produce a nivel de alturas utilizadas en la pieza, en mi opinión, es poco perceptible.

⁶² La forma prima de ese pentacordio FN 5-35 es [0,2,4,7,9]

8 RELACIÓN ENTRE LAS PIEZAS

En cada una de las piezas Carmen Barradas crea un ambiente sonoro único, diferenciado y particular. Sin embargo, al margen de estas características particulares que las diferencian, hay otras que hacen que las piezas se relacionan entre sí.

En *Aserradero*, la pieza que por tradición se ejecuta como la número uno del tríptico, se pueden reconocer diferentes secciones, las cuales se relacionan de diversa manera con las siguientes dos piezas, *Fundición* y *Fabricación*.

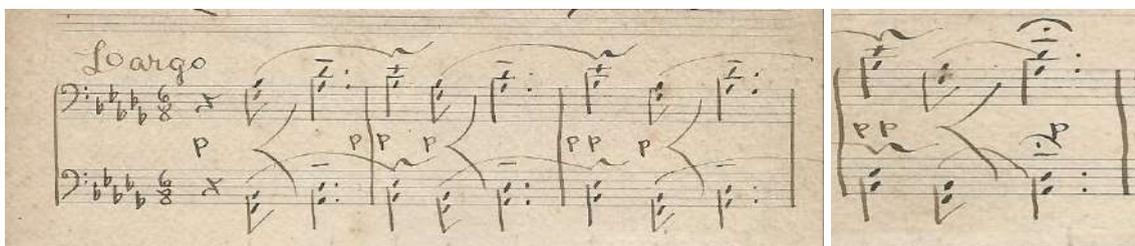
De esta manera distingo algunas similitudes de carácter específico y otras de carácter genérico.

8.1 SIMILITUDES DE CARÁCTER ESPECÍFICO

8.1.1 Factor rítmico entre sección de apertura de *Aserradero* y *Fundición*

La primera similitud, que fue anticipada previamente, es respecto al factor rítmico entre *Aserradero* y *Fundición* como se puede percibir en las figuras 81 y 82: igualdad en el indicador de compás y células rítmicas utilizadas.

Figura 81 - *Aserradero*, sección del comienzo, compás 1 a 4



Fuente: Partitura de Carmen Barradas.

Figura 82 - Comienzo de Fundición, compás 1 a 5

The image shows a handwritten musical score for the beginning of 'Fundición', measures 1 to 5. The score is in 6/8 time and consists of two systems of two staves each. The first system is marked 'LENTO' and 'ENERGICO sf'. The second system is marked 'F', 'SF', 'SF', 'P', and 'SF'. The music features a mix of quarter and eighth notes with various dynamics and articulations.

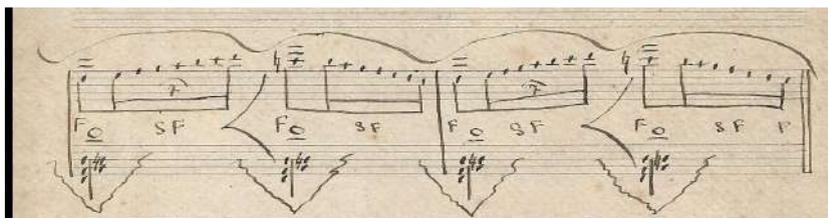
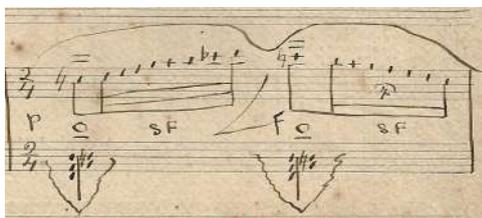
Fuente: Partitura de Carmen Barradas.

En los ejemplos podemos ver que tanto la primera sección de *Aserradero*, como *Fundición* (en su totalidad) están escritas en compás de 6/8, con un comienzo acéfalo. Luego mientras *Aserradero* comienza con un silencio de negra, corchea y negra con puntillo, *Fundición* lo hace con un silencio de negra, corchea, negra y corchea; si bien la figuración no es exactamente igual, la percepción rítmica es muy similar, ya que se perciben los tiempos ternarios, formados por sucesión de sonidos corto-largo.

8.1.2 Diseños rítmico-melódicos en la segunda sección de *Aserradero* y en *Fabricación*

Otra similitud es respecto a la segunda sección de *Aserradero*, diseñada con motivos escalísticos ascendentes y descendentes en la mano derecha, con acompañamiento de arpeggios descendentes-ascendentes, que encuentra su eco en *Fabricación*, cuya célula principal consiste en arpeggios descendentes y ascendentes que combina logrando diferentes diseños a lo largo del discurso de la pieza.

Figura 83 - Segunda sección de Aserradero



Fuente: Partitura de Carmen Barradas

Figura 84 - Comienzo de Fabricación - Compás 1 a 3

Allegro Carmen Barradas

Ped Fijo

Fuente: Partitura de Carmen Barradas - Análisis Propio.

Dentro del elemento arpegiado observamos que el acorde Barradas también está presente tanto en Aserradero como en Fabricación.

8.1.3 Agrupaciones de alturas utilizadas

Una similitud entre agrupaciones de alturas es con el grupo [1,3,5,8,10] utilizado en la apertura y cierre de Aserradero y el grupo [6,8,10,1,3] utilizado en las

secciones 2, 3 y 4 de *Fabricación*. En este caso los dos grupos son una transposición de la PF [0,2,4,7,9].

8.2 SIMILITUDES DE CARÁCTER GENÉRICO

8.2.1 Nombres

La similitud más evidente es respecto al nombre de las piezas, las cuales hacen referencias al movimiento artístico vanguardista del maquinismo, en la cual el artista buscaba reflejar su obra en la modernidad y las máquinas. Desde este punto de vista, *Aserradero*, *Fundición* y *Fabricación* se relacionan por sus nombres con una temática recurrente de la época como lo son las máquinas.

8.2.2 Estructura

Atendiendo la estructura particular de cada una de las piezas observamos: *Aserradero* se puede descomponer en varias secciones al igual que *Fabricación*, que se puede dividir claramente en diferentes partes. Por otra parte, si bien *Fundición* presenta una estructura basada en la unidad, analizando minuciosamente se distinguen secciones diferenciadas.

8.3 RESPECTO A LAS PIEZAS COMO TRÍPTICO

En suma, no hay certezas de que la compositora haya concebido las tres piezas como tríptico, puesto que incluso en su estreno no fueron ejecutadas en forma conjunta: de un total de 36 piezas que presentó la misma Carmen Barradas en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1922, en segundo lugar del programa aparece *Fundición*, en tercer lugar *Aserradero* y en décimo octavo lugar *Fabricación*⁶³.

En las partituras de las piezas tampoco se plasman los títulos conjuntamente como sí sucede en otras obras escritas por Barradas como *La campana de Toledo*

⁶³ Dato obtenido del programa del recital realizado por Carmen en el Ateneo de Madrid, publicado en el libro escrito por Kröger, "Carmen Barradas, una auténtica vanguardista" (Kröger, 2014)

que consta de cuatro piezas, consignadas así en el manuscrito y Las manzanas del niño Jesús que consta de 8 partes.

No obstante, estas observaciones, la idea de tríptico que fue gestada desde la práctica de la performance desde mi punto de vista tiene sustento en la propia música. Estéticamente las tres piezas logran apariencia de unidad lo que a su vez se basa en los puntos en común que mantienen, que fueron analizados previamente.

9 CONSIDERACIONES FINALES

En 1913 Russolo publicó el libro “El arte de los ruidos” e inventó los intonarumori que eran grandes artefactos mecánicos que producían ruidos y con los que se realizaban conciertos. Se produce el fenómeno llamado “La era del maquinismo” que no solo refiere al deseo de componer con máquinas nuevas, sino que está presente la idea de hacer que los instrumentos tradicionales suenen como máquinas. Algunas de las obras que se compusieron en este período fueron *La fundición de acero* de Mosolov (1926-1927), *Pasos de acero* de Prokofiev (1927). Teniendo en cuenta este contexto, considero que Carmen Barradas no estuvo ajena a las búsquedas e innovaciones de artistas de la época, muy por el contrario, fue precursora en cuanto a búsqueda de nuevas sonoridades en el instrumento romántico por excelencia. Su obra no permanece aislada, sino que participa y en modo temprano de varias características de los movimientos de vanguardia del siglo XX.

El análisis que realicé en la presente investigación, me brindó varias herramientas para crear mi propia interpretación de la obra de Carmen Barradas, en especial de las tres piezas en estudio. La primera y más importante es que me permitió visualizar a la compositora como artista del siglo XX que busca experimentar, innovar y se arriesga a los cambios desde todo punto de vista. Si bien fue una mujer de perfil bajo, y con la propia creencia de que había otras cosas importantes que hacer antes de reconocer su obra, por otro lado se arriesgó a una gran variedad de cambios. Para citar algunos, cambios a nivel tímbrico, rítmico, de organización de alturas y de escritura: buscó nuevas posibilidades sonoras en sus obras, lo que probablemente la haya inducido a generar su propia escritura; búsqueda de libertad y flexibilidad rítmica; libertad en la organización de alturas que utiliza, mezclando diversos sistemas ya existentes e incursionando en otros.

Un hecho que constaté estudiando detalladamente sus obras es el uso de pocos materiales en el diseño de las piezas, utilizando unas pocas células rítmico melódicas. Esta escasez de materiales diferentes al presentar sus piezas, hacía crear una pieza en base a unas pocas células rítmico melódicas y sus variaciones. (Economía de materiales) En algunos casos como el de *Fundición*, esto se traduce

en una especie de Minimalismo en el que insiste en un mismo color sonoro, se repiten pequeñas células y producen una suerte de estaticidad.

En cuanto a relacionamiento de esta pieza con otras del repertorio universal, en *Fabricación* observo una amplia relación con el estudio de Chopin Op.25 n 12, sea por la posición de las manos sobre el teclado, el motivo arpegiado ascendente y descendente, el recorrido en la extensión del teclado, el acento marcado de la primer nota de cada compás. Chopin es un compositor por el que Barradas demuestra admiración, ya que se observan citas en sus composiciones, sea implícita (como en este caso) o expresamente (como en el caso de las Mascarillas, conjunto de cuatro piezas dedicadas a cuatro compositores en el que hay una dedicada a Chopin).

Respecto a mi concepción de las piezas, sobre todo en *Fabricación*, uno de los mayores desafíos luego de sortear las dificultades de lectura, fue entender como dominar la libertad rítmica que entiendo adjudica Barradas con el indicador de cantidad de tiempos, pero sin indicar el valor de cada tiempo. Otro desafío fue comprender la pieza desde la búsqueda de la fábrica dentro del piano, la preponderancia del sonido, y la búsqueda de nuevas sonoridades. Es por esto que las primeras veces que toqué *Fabricación* lo hice con un criterio y a lo largo del estudio fui cambiando mi concepción de la pieza.

Desde el año 2019 he realizado diez recitales dedicados exclusivamente a la obra de Carmen Barradas en Uruguay, Argentina y España y Finlandia, grabé un disco y actualmente voy a comenzar a trabajar en el segundo volumen de obras de la compositora que obtuvo el apoyo del MEC para financiar la grabación a realizarse durante el año 2024. La gira por Uruguay, Argentina y España realizada en 2023 contó con la declaración de interés nacional del Ministerio de Educación y Cultura y del Ministerio de Relaciones Exteriores del Uruguay.

REFERENCIAS

ASERRADERO; FABRICACIÓN; FUNDICIÓN. **Intérprete: Patricia Mendoza LLuberas**. Compositor: Carmen Barradas. 2021.1 video. 6 min. Disponible en: [Carmen Barradas - Aserradero Fundición Fabricación | Patricia Mendoza](#)

ASERRADERO; FABRICACIÓN; FUNDICIÓN. **Intérprete: Patricia Mendoza LLuberas**. Compositor: Carmen Barradas. Homenaje a Carmen Barradas, Ateneo de Madrid 13 de Mayo 2023. video 1h 29 min. Documentación del Concierto y Coloquio <https://vimeo.com/837234515?share=copy>

FABRICACIÓN. **Intérprete: Patricia Mendoza LLuberas**. Compositor: Carmen Barradas. Versión grabada en el Ateneo de Madrid, en el concierto por los 100 años del estreno de dicha pieza en ese mismo lugar. vídeo 1:56 min. Disponible en: [Carmen Barradas - Fabricación - Patricia Mendoza](#)

BARRADAS, C. **Aserradero**. Montevideo. 1 partitura. Manuscrito. Piano.

BARRADAS, C. **Fundición**. Montevideo. 1 partitura. Piano.

BARRADAS, C. **Fabricación**. Montevideo, 1939. 1 partitura. Piano.

BARRAN, J. **Historia de la sensibilidad en el Uruguay**. Ediciones de la Banda Oriental. 2011. Tercera edición.

BOWEN, J. Performance practice versus performance analysis: why should performers study performance?. In: **Performance practice review**. v. 9, n. 1, 1996, p.16-35.

BROQUETAS, M. Fotografía e identidad. La revista "Mundo uruguayo" en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario. *Artelogie* [online], v. 7, 2015. Francia. Disponible en: <http://journals.openedition.org/artelogie/1060>. Acceso: 30 de nov. 2023.

COGAN, R; ESCOT, P. **Som e musica. A natureza das estruturas sonoras.** Traducción de Cristina Capparelli Gerling, Fernando Rauber Gonçalves e Carolina Avellar de Muniagurria. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

DE TORRES, M. El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la producción artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925 y 1930. **Revista Encuentros Uruguayos.** v. VI, n. 1, Diciembre 2013, p. 1-31.

GARCÍA FERNÁNDEZ, I. El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos. Sinfonía virtual. **Revista de música clásica y reflexión musical,** n. 5, 2007. ISSN-e 1886-9505

KOSTKA, S. **Materials and techniques of post-tonal music.**—4th ed. New York: Routledge, 2016.

KRÖGER, N. **Carmen Barradas Una auténtica vanguardista.** Montevideo: [s.n], 2014.

LESTER, J. Performance and analysis: interaction and interpretation. En: **The practice of Performance.** Studies in Musical Interpretation: United Kingdom, Cambridge University Press 1995. p. 197-216.

LARUE, J. **Análisis del estilo musical.** Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LOCATELLI DE PERGAMO, A. **La notación de la música contemporánea.** Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1972.

MARTÍN I BERBOIS, J.L; ROIG ABELENDA, S; **Transgresoras, Mujeres de ambos lados del océano.** Barcelona, Ed Memorial Democratic. 2018.

MENDOZA, P. Carmen Barradas - Obras para piano, Vol. 1. Disponible en: <https://open.spotify.com/album/7D226OL5pIsRWIrb0NFwrq>

MORGAN, Robert P. **La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas**. Madrid: Ediciones Akal, 1999

PERISCHETTI, V. **Armonía del siglo XX**. Madrid: Real Musical Editores, 1985.

PINTO, M. Una mujer interesante Carmen Barradas Artista Uruguaya. **Mundo Uruguayo**, Montevideo, v.12, p. 12-13, Enero 1930.

PLANTINGA, L. “**The Piano and the Nineteenth Century**”, en **19th-Century Piano Music**, Larry Todd. Traducción de Jaime Fatás Cabeza, ed. Routledge; 2º edición (2004), cap. 1.

OROÑO, M. “Políticas lingüísticas y contacto de lenguas: la escuela vareliana en la nacionalización de inmigrantes en el Uruguay de fines del siglo XIX”. En: **Revista Digital de Políticas Lingüísticas**. n. 15. 2021.

RIEMANN, H. **Fraseo musical**. Buenos Aires: Editorial Labor, 1928.

RINK, J. **La interpretación musical**. Madrid: Alianza Editorial, 2006

ROIG-FRANCOLÍ, M. **Understanding Post-Tonal Music**. New York: Routledge 2008.

SANTOS, A. La vanguardia olvidada. **Henciclopedia, Montevideo**. Uruguay, 2017. Disponible en <https://www.henciclopedia.org.uy/autores>. Acceso: 8 oct. 2023.

SANTOS, A. “Fabricación es Universo” Vanguard, silence and oblivion. Re: Sound. **Alborg University**. 20 Aug. 2019. Disponible en <https://www.academia.edu>. Acceso: 8 oct. 2023.

Aserradero

BIBLIOTECA
MUSEO DE LA CIUDAD DE MEXICO

Loargo

Handwritten musical notation for the first system of 'Aserradero'. It consists of two staves in bass clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The music features chords and melodic lines with dynamic markings 'P' and 'PP'.

Handwritten musical notation for the second system of 'Aserradero'. It features two staves with dynamic markings 'PP', 'P', 'SF', and 'F'. The notation includes some rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation for the third system of 'Aserradero'. It features two staves with dynamic markings 'F', 'SF', and 'P'. The notation includes rhythmic patterns and accidentals.

Loargo

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Aserradero'. It features two staves with dynamic markings 'SF', 'P', and 'SF'. The notation includes rhythmic patterns and accidentals.

2

Loento

Handwritten musical notation for the first system of the 'Loento' section. It consists of two staves. The top staff has notes with stems and beams, and dynamic markings 'P', 'SF', 'P', 'SF', 'P'. The bottom staff has notes with stems and beams, and dynamic markings 'P', 'SF'. There are also some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Handwritten musical notation for the second system of the 'Loento' section. It consists of two staves. The top staff has notes with stems and beams, and dynamic markings 'F', 'SF', 'F', 'F', 'SF', 'P', 'SF'. The bottom staff has notes with stems and beams, and dynamic markings 'SF', 'SF', 'SF'. There are also some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Handwritten musical notation for the third system of the 'Loento' section. It consists of two staves. The top staff has notes with stems and beams, and dynamic markings 'F', 'SF', 'F', 'SF', 'P', 'SF', 'F'. The bottom staff has notes with stems and beams, and dynamic markings 'SF', 'SF', 'SF'. There are also some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Largo

Handwritten musical notation for the 'Largo' section. It consists of two staves. The top staff has notes with stems and beams, and dynamic markings 'SF', 'F', 'SF', 'F'. The bottom staff has notes with stems and beams, and dynamic markings 'F'. There are also some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Handwritten musical notation for the first system. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a dynamic marking 'SF' and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, some with beams. There are also some scribbled-out or crossed-out notes.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with similar notation and dynamic markings like 'F'. The notation includes various rhythmic values and some scribbled-out notes.

Handwritten musical notation for the third system. It features dynamic markings 'SF' and 'F'. The notation includes various rhythmic values and some scribbled-out notes.

Handwritten musical notation for the fourth system. It features dynamic markings 'F', 'SF', and 'FF', and ends with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and some scribbled-out notes.

4

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system consists of three measures. The first measure has a dynamic marking of **SF**. The second measure has a dynamic marking of **FF** and a circled **O** below the staff. The third measure has a dynamic marking of **SF**. The second system also consists of three measures, with the first measure marked **SF** and the second marked **FF** with a circled **O**. The third measure is marked **SF**. The fourth system begins with a bass clef, followed by a measure marked **P**. The notation includes various note values, stems, and beams, with some notes having sharp signs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system consists of three measures. The first measure is marked **SF** and the second **P**. The second system also consists of three measures, with the first marked **SF** and the second **P**. The third system consists of three measures, with the first marked **SF** and the second **P**. The notation includes various note values, stems, and beams, with some notes having sharp signs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system consists of two measures. The first measure is marked **SF**. The notation includes various note values, stems, and beams, with some notes having sharp signs.



L fino y acendrado temperamento artístico de esta talentosa y joven compositora, ha sabido triunfar decisivamente, después de su brillante recital de piano, acaecido en el Ateneo de Madrid, en el que dió a conocer un racimo sabrido de frutos en ciernes—color, sabor y olor—crecido al vital empuje de savia ardorosa y fuerte.

UNACOMPOSITORA
URUGUAYA:

CARMEN BARRADAS

P O R
JUAN G. DEL VALLE
y G. DE LA VEGA

El certero y agudo sentido crítico de Adolfo Salazar ha sorprendido diestramente en la admirable labor de esta meritísima artista, “una capacidad especial para asimilar las más puras cualidades del arte actual, por ese delicado sentimiento que revelan para apreciar el color armónico, su sensibilidad para la belleza de la disonancia y la sensualidad de la materia empleada. En general, estas fuerzas son bocetos inspirados por el intrínseco valor musical, como “sustancia” de una sucesión de intervalos, de una armonía, un timbre o un ritmo. Verdaderos “esquisses” donde su autora intenta, en una mancha de color, dar hechura musical a un elemento aislado, desprendido de alguna sensación directa, como en los trozos titulados “Fundición”, “Aserradero”, “Fabricación”; o bien alguna evocación de músicas populares, como en “zángaros”, “pianolas”, “poema de una calle”; bien todavía una imagen, plástica tanto como sonora, concebida a modo de viñeta o estampa, como en “Himnos y Banderas”, “Circo Ecuestre”...”

Carmen Barradas decidió adjuntar a la seráfica puridad de su arte, esa ebriedad versicolor de abejas—ebrias de jugos de flores y zumos de sol—que han zumbado gloriosamente en las tiernas yemas de sus dedos músicos—dedos rebeldes que formaron un abejal azul con un retal de cielo...

Y bajo el sol de América, en esa feraz tierra promisoría, que independizó Artigas y magistró Rodó, tiene el genial estro de esta compositora, hermanas mellizas: Delmira Agustini, Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, Luisa Luisi..., floración lujuriente del trópico, restallante sobre la grupa verde del Atlántico—mariposas estilizadas sobre un lampo de polen, yodos y sol.

Julio J. Casal, ese poeta, que aspira a fecundar con su espíritu radioso, la resplandeciente entraña de una estrella, ha dejado en las manos de esta insigne compositora, su último libro “Arbol”, seguro de conseguir de ella, una ilustración musical, que tenga la tibieza venturosa de un latir de capullos novales, y la maternidad gozosa de las albas preñadas de conciertos de pájaros.

Compostela.



BARRADAS-

FUNDICION

LENTO

ENERGICO SF

F SF SF P SF

P SF F SF F SF F SF SF

F SF SF F F

F F P SF

PARA PIANO
P C R
CARMEN BARRADAS

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various dynamics: *p*, *SF*, *p*, *SF*, *p*, and *p*. The lower staff contains a bass line with chords and stems. Both staves feature slurs and accents.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics: *SF*, *p*, *SF*, *p*, *SF*, *F*, *p*, and *F*. The lower staff contains a bass line with chords and stems. Both staves feature slurs and accents.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics: *F*, *SF*, *F*, *SF*, *p*, *F*, *SF*, *F*, *SF*, and *p*. The lower staff contains a bass line with chords and stems. Both staves feature slurs and accents.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics: *p*, *SF*, *p*, *SF*, *F*, *F*, *p*, and *SF*. The lower staff contains a bass line with chords and stems. Both staves feature slurs and accents.

Handwritten musical score system 5, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with dynamics: *SF*, *F*, *p*, *SF*, *p*, *SF*, *p*, and *SF*. The lower staff contains a bass line with chords and stems. Both staves feature slurs and accents.

A Hugo Balzo

Fabricación

para piano

Allegro

Carmen Barradas

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a continuous wavy line representing a tremolo, with a circled number (1) above it. The lower staff contains a melodic line with dynamic markings including *SF* (Sforzando) and *F* (Forte). A *Ped Fijo* (pedal) instruction is written below the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. It includes a circled number (3) above the upper staff. The notation features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *FF* (Fortissimo) and *SF*.

The third system of musical notation consists of two staves, continuing the musical composition with dynamic markings like *FF* and *F*.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. Above the staves is a wavy line with small '+' signs. The first staff has dynamic markings SF, F, FF, and SF. The second staff has dynamic markings SF and SF. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. Above the staves is a wavy line with small '+' signs. The first staff has dynamic markings F and SF. The second staff has dynamic markings SF. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. Above the staves is a wavy line with small '+' signs. The first staff has dynamic markings F and SF. The second staff has dynamic markings SF. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

Andantino

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. Above the staves is a wavy line with small '+' signs. The first staff has dynamic markings PP and SF. The second staff has dynamic markings FF and PP. There is a circled number 5 at the bottom left and a circled number 4 at the top center. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical score system 1. It features a treble clef on the left. The top staff contains a series of rhythmic markings, likely sixteenth notes, with a wavy line above it. The middle staff shows a dynamic contour with 'PP' markings at the beginning and end, and a 'FF' marking in the middle. The bottom staff contains a jagged, sawtooth-like waveform. A large, decorative wavy line arches over the entire system.

Handwritten musical score system 2. It features a treble clef on the left. The top staff contains rhythmic markings. The middle staff shows a dynamic contour with 'PP' markings and a 'FF' marking. The bottom staff contains a jagged waveform and the number '(6)'. A large, decorative wavy line arches over the entire system.

Handwritten musical score system 3. It features a treble clef on the left. The top staff contains rhythmic markings. The middle staff shows a dynamic contour with 'PP' markings and an 'F' marking. The bottom staff contains a jagged waveform. A large, decorative wavy line arches over the entire system.

Handwritten musical score system 4. It features a treble clef on the left. The top staff contains rhythmic markings. The middle staff shows a dynamic contour with 'PP' markings and a 'FFF' marking. The bottom staff contains a jagged waveform. A large, decorative wavy line arches over the entire system.

accelerando

Allegro

Handwritten musical score for the first system. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two staves. The upper staff has a wavy line above it, and the lower staff has a wavy line below it. Dynamic markings include *P* (piano), *FF* (fortissimo), and *FFF* (fortississimo). The tempo is marked *Allegro*. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. It features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two staves. The upper staff has a wavy line above it, and the lower staff has a wavy line below it. Dynamic markings include *SF* (sforzando), *F* (forte), *FF* (fortissimo), and *SF* (sforzando). The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. It features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two staves. The upper staff has a wavy line above it, and the lower staff has a wavy line below it. Dynamic markings include *SF* (sforzando), *F* (forte), *FF* (fortissimo), and *SF* (sforzando). The system ends with a double bar line.

Andantino

Handwritten musical score for the fourth system. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of two staves. The upper staff has a wavy line above it, and the lower staff has a wavy line below it. Dynamic markings include *PP* (pianissimo), *SF* (sforzando), and *P* (piano). The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a grand staff. Above the staff is a wavy line. The notation consists of two staves. The upper staff has a series of notes with a '+' sign above each. The lower staff has dynamic markings: *pp* and *sf* at the beginning, *p* with an accent in the middle, and *pp* and *p* with an accent towards the end. Slurs and accents are used throughout.

Handwritten musical notation on a grand staff. Above the staff is a wavy line. The notation consists of two staves. The upper staff has a series of notes with a '+' sign above each. The lower staff has dynamic markings: *pp* and *sf* at the beginning, *p* with an accent and *sf* in the middle, and *p* with an accent towards the end. Slurs and accents are used throughout.

Handwritten musical notation on a grand staff. Above the staff is a wavy line. The notation consists of two staves. The upper staff has a series of notes with a '+' sign above each. The lower staff has dynamic markings: *pp* and *sf* at the beginning, *p* with an accent and *sf* in the middle, and *pp* and *p* with an accent towards the end. Slurs and accents are used throughout.

Handwritten musical notation on a grand staff. Above the staff is a wavy line. The notation consists of two staves. The upper staff has a series of notes with a '+' sign above each. The lower staff has dynamic markings: *pp* and *sf* at the beginning, followed by the instruction *poco más movido* with a dashed line, and *pp* and *sf* towards the end. Slurs and accents are used throughout.

Handwritten musical score system 1. The top staff features a series of rhythmic markings: $\pm +$, $\pm +$. The bottom staff contains dynamic markings: **PP**, **SF**, **P**, **SF**, **P**, **SF**. The word *accelerando* is written at the end of the system. A large, stylized flourish is drawn above the staff.

Handwritten musical score system 2. The top staff features rhythmic markings: $\pm +$, $\pm +$. The bottom staff contains dynamic markings: **PP**, **SF**, **PP**, **SF**. The word *a tempo* is written in the middle of the system. A large, stylized flourish is drawn above the staff.

Handwritten musical score system 3. The top staff features rhythmic markings: $\pm +$, $\pm +$. The bottom staff contains dynamic markings: **SF**, **PP**, **FF**. A large, stylized flourish is drawn above the staff.

Handwritten musical score system 4. The top staff features rhythmic markings: $\pm +$, $\pm +$. The bottom staff contains dynamic markings: **PP**, **FF**, **P**, **FF**. The word *accelerando* is written at the end of the system. A large, stylized flourish is drawn above the staff.

Allegro

energico patético nobile

SIGNOS DE EXPRESION.

- (1) Ligadura articulada elásticamente ejecutada.
- (2) Los acordes llevan indicación de esta ligadura.
- (3) Semi-cantado indicado por líneas de canto partidas por verticales.
- (4) Ligadura redonda debe concebirse lo circular o rotativo.
- (5) Cantado de elevación, dejar la nota en expresión de tangencia o vuelo.
- 1, 2, 3. Los acordes son rodeados con un regulador arpegiado y se ejecutan en forma ascendente, del piano al fuerte; y esto se justifica porque en otras obras (que se darán a conocer)

existe el acorde arpegiado a la inversa o encontrado en sus notas centrales.

- (6) Picado absorbente es el anverso del picado de vuelo, éste queda restringido o lo que es lo mismo, un movimiento de dar y retener.
- (7) El picado absorbente como el de vuelo son aplicados a los signos de notas cantadas como igualmente tienen su expresión propia. El pedal fijo es para que persista vibrando, la sonoridad en el espacio por tener su parte activa y por razones de acústica. Estos signos son creados para dar su justo valor a los ritmos nuevos y a la plástica sonora tan desconocida en los jóvenes estudiantes.

La tonalidad se define en dos tonos: do mayor y re b mayor que forman un tono denominado cromatismo simultáneo.